BIBLIOTECA CALLEJA

PRIMERA SERIE

ANDRENIO

NOVELAS Y NOVELISTAS

OTRAS OBRAS DEL AUTOR

LETRAS E IDEAS
Crítica.

ASPECTOS
Diálogos filosóficos y comentarios de costumbres.

ESCENAS DE LA VIDA MODERNA
Cuentos.—*Renacimiento,* 2 pesetas.

EN PREPARACIÓN

EL VALOR DE AMAR
Cuentos y diálogos.

LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.—EL TEATRO
(Galdós, Benavente, Los Quintero, otros dramaturgos, La dramática menor).

LOS AMIGOS DE LAS MUSAS
(Impresiones literarias).

EL ANTICUARIO
(Memorias de un hombre vulgar.)

PEREGRINACIONES
(Notas de viaje en tiempos de paz y de guerra.)

LS.A
G6334n

ANDRENIO (pseud. of Eduardo Gon de Baquero)

NOVELAS Y NOVELISTAS

GALDÓS, BAROJA, VALLE-INCLAN, RICARDO LEÓN, UNAMUNO, PÉREZ DE AYALA, CONDESA DE PARDO BAZAN

153124
30/10/19

1918
MCMXVIII

CASA EDITORIAL CALLEJA
FUNDADA EN 1876

MADRID

PROPIEDAD

DERECHOS RESERVADOS
PARA TODOS LOS PAÍSES

COPYRIGHT 1918
BY EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO
(ANDRENIO)

Imp. Martín de los Heros, 65.

En los trabajos que comprende este volumen no se ha pretendido hacer un estudio completo de cada autor.

De algunos se estudian épocas o fases de su producción. De otros, obras sueltas. El papel del crítico contemporáneo es el de preparar materiales para la historia futura y depurarlos algo.

Dentro de esta finalidad, las monografías ofrecen más interés que los estudios de conjunto, que son anticipaciones de la verdadera historia literaria, escrita a distancia, tras el cernido del tiempo.

Las dimensiones de este volumen no han permitido incluir en él ensayos referentes a otros novelistas españoles como Valera, Pereda, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés... Acaso se prolongue en otros volúmenes esta galería de novelistas.

LOS EPISODIOS NACIONALES DE GALDÓS Y OTRAS DE SUS NOVELAS

LOS EPISODIOS NACIONALES DE PÉREZ GALDÓS

LAS PRIMERAS Y LAS ÚLTIMAS SERIES. — LOS EPISODIOS EN LA OBRA DE GALDÓS

Con la publicación de: *La de los tristes destinos,* último *Episodio Nacional* de la cuarta serie, parecía terminar la más vasta construcción novelesca que registra la historia de nuestras letras. Todavía se han prolongado los *Episodios* con una Serie final que comprende seis volúmenes: *España sin Rey, España trágica, Amadeo Primero, La primera República. De Cartago a Sagunto* y *Cánovas.* Sin perjuicio de hablar más adelante de estos postreros *Episodios,* que son a modo de un apéndice o prolongación de una obra en realidad acabada, voy a fijarme en los dos grupos simétricos de veinte volúmenes de los *Episodios* de la primera y la segunda época. No se conoce entre nosotros otra tan larga serie de novelas escrita de la misma mano y con arreglo a un plan general, que hace de todas ellas un conjunto, *una obra.* Bastaría esta circunstancia para que la conclusión de la cuarta serie de los *Episodios* convidase a echar una ojeada a la enorme labor literaria y aun histórica, que representan esos cuarenta volúmenes. Mas a ella se unen otros motivos de atención y de estudio,

uno de los cuales es que, empezando estos *Episodios* en 1873 y terminando en 1907, abarcan toda la vida literaria de su autor, y permitirían por sí solos, prescindiendo de las demás obras literarias de Galdós, con ser tantas y tan importantes, apreciar la evolución de su personalidad de escritor y novelista, los desarrollos y mudanzas que en ella han introducido la acción del tiempo, la madurez de la reflexión y el hábito literario, padre de la facilidad y la maestría técnica.

Galdós empezó a darse a conocer como escritor en 1870, y de 1873 data el primero de los *Episodios*. Los veinte volúmenes de las dos primeras series se sucedieron con rapidez, apareciendo con regularidad cuatro cada año. Aquella obra, que terminó en 1879, parecía definitivamente cerrada. Había alcanzado hasta la consagración de una edición de lujo, ilustrada por notables artistas, que tuvo un éxito editorial menos favorable que la popular, quizás por la poca afición que hay entre nosotros al libro artístico, señal de que nuestro trato con los libros es muy pasajero y distraído, por lo cual reparamos poco en su vestidura. El autor había declarado que abandonaba la novela histórica para buscar nuevo campo de observación en la contemporánea. Pero al cabo de diez y nueve años, volvió la vista al antiguo terreno de sus triunfos, a aquel donde había ganado los más indiscutibles laureles, y apareció la tercera serie de los *Episodios*, seguida inmediatamente de la cuarta. Esta nueva veintena de volúmenes se publicó con menor rapidez que la primera, pues empezada

en 1898, vino a concluir en 1907. Están, pues, los *Episodios* divididos por el límite natural de un largo lapso de tiempo, en dos grupos de semejante extensión, que se podrían designar con los nombres de *Episodios* de la primera y *Episodios* de la segunda época. Y es una señalada muestra de continuidad del pensamiento y persistencia de facultades y aficiones el que al cabo de cerca de veinte años se logre reanudar, como lo consiguió el Sr. Galdós, una obra ya muy dilatada, dándole una continuación no menos extensa que la primera parte. Caso este, más de notar todavía, si se considera que en los diez y nueve años que median entre unos y otros *Episodios*, el autor no estuvo ocioso, sino consagrado a una labor copiosa y de gran intensidad, puesto que de ese período datan las más y las mejores de sus novelas españolas contemporáneas y sus primeras obras dramáticas.

Son, pues, los *Episodios* muy importantes en la obra total de Galdós. Forman la parte más orgánica y trabada de la misma. Cuantitativamente representan cerca de la mitad de su labor novelesca. No obstante lo ligado que está el asunto, desde la segunda serie, con las pasiones políticas actuales, herederas, aunque ya menos violentas y feroces, de las que agitaron a blancos y negros, a carlistas y cristinos, el modo templado y benévolo con que Galdós ha sabido tratar esta materia histórica ha hecho que los *Episodios* hayan sido lo menos discutido de su obra, aquello en que el aplauso ha sido más unánime y ha reunido a gentes de los más opuestos

bandos, sobre todo en la primera época de los *Episodios,* que es la más característica. Pero de ahí no debe inducirse que los *Episodios* sea lo mejor de la obra literaria de Galdós. Creo que en las novelas españolas contemporáneas es donde el ilustre novelador raya a mayor altura. En *Fortunata y Jacinta,* en *Angel Guerra,* en *La Incógnita* y *Realidad* fué donde llegaron a su apogeo las extraordinarias facultades de inventiva y de descripción que a Galdós adornan.

Galdós y Erckmann Chatrian. — Los *Episodios* de Galdós, como todo en las literaturas modernas, tienen precedentes. En este caso son precedentes muy claros e inmediatos. Probablemente, la idea de escribir los *Episodios* nació de la lectura de las novelas históricas semejantes de Erckmann Chatrian, cuyas traducciones españolas, editadas primeramente por la librería de Durán, si no recuerdo mal, pues se trata de memorias algo borrosas de la infancia, eran muy leídas por entonces. quiero decir por la época de la aparición de los *Episodios.* Entre una y otra serie hay una semejanza externa evidente, aunque las diferencias en la manera artística sean de mucho bulto. Evidentemente el asunto de las novelas históricas de Erckmann Chatrian superaba en grandeza y en universalidad al de los *Episodios.* La Revolución francesa y la Epopeya Napoleónica son sucesos que aventajan incomporablemente en transcendencia universal a nuestra guerra de la Independencia, y tratándose de nuestras revoluciones, el verbo aventajar es poco, puesto que estas últimas han sido un asunto

casi doméstico e interior. Pero las novelas de Galdós superan a las de los escritores franceses citados en todo lo que es fruto del arte novelístico, y mientras aquéllas son historia novelada, pobrísima en las fábulas, en el fuego de las pasiones individuales y en todo lo que forma la trama de la novela, las de Galdós son casi todas verdaderas novelas, llenas de interés y de emoción humana, y en las cuales lo que la ficción añade a los sucesos y personas de la historia, interesa tanto o más que éstos.

El asunto histórico.—Las dos primeras series de los *Episodios* arrancan de *Trafalgar* y terminan con la muerte de Fernando VII, y los primeros chispazos de la Guerra civil. Materia especial de la primera es la guerra de la Independencia, y de la segunda las convulsiones políticas que prepararon el establecimiento de régimen constitucional. Mas esta división no es estricta y rigurosa. El primer episodio de la segunda serie: *El equipaje del Rey José* describe la batalla de Vitoria. En uno de los volúmenes de la primera serie: *Cádiz*, las Cortes y la atmósfera de pasión política que las rodea, y en que se están preparando las futuras luchas constitucionales, tienen importancia mayor que lo referente a las funciones militares del sitio. Pero salvo estas excepciones, la división indicada de materias existe.

La primera serie, compuesta de los diez episodios, titulados: *Trafalgar, La Corte de Carlos IV, El 19 de Mayo* y el *2 de Mayo, Bailén, Napoleón en Chamartín,*

Zaragoza, Gerona, Cádiz, Juan Martín el Empecinado y *La Batalla de los Arapiles,* es esencialmente épica. Los dos primeros episodios son como un antecedente o preparación destinada a mostrar el estado de la sociedad española, y las opiniones imperantes al comenzar la lucha con el César corso. Los siguientes volúmenes presentan las etapas y momentos culminantes de la lucha, los sitios heroicos, los movimientos populares, las funciones de guerra realizadas por ejércitos regulares, y las hazañas de partidarios y guerrilleros, y entre todo este estruendo bélico y glorioso, los comienzos de la transformación política, iniciada en Cádiz, al bronco arrullo del cañón francés, y que nacida bajo tan marciales auspicios parecía condenada de antemano a seguir su curso entre guerras y alteraciones, usando y padeciendo tanto de las armas y la violencia, como de las razones y las leyes.

La segunda serie ya es menos épica, pero es, en cambio, la más intensamente dramática de las cuatro. Las alternativas de triunfo y de vencimiento de la Revolución y de la Reacción, de la Constitución y del Rey absoluto, el ardor fanático de los conspiradores, la saña feroz de las persecuciones, todo lo que hay de trágico en ese período de fermentación y de combate, que va desde 1814 a 1834, está reflejado en las aventuras del conspirador Salvador Monsalud. A mi parecer, esta segunda serie es la más acabada y la más intensamente novelesca de las cuatro.

En las dos últimas series subsisten los dos grandes

aspectos del asunto histórico de las primeras, el elemento épico y guerrero y el movimiento dramático de las luchas políticas; pero subsisten disminuídos, rebajados, con menoscabo considerable de su primitiva grandeza. La guerra no es ya la guerra de independencia y de rescate contra el invasor extranjero. Es una guerra civil por cuestiones dinásticas, políticas y religiosas. La contienda de los partidos no tiene ya tampoco aquella bárbara grandeza de las luchas constitucionales. La fe ha disminuído y el objeto de la pelea también, pues ya no se combate por un régimen, sino por la extensión mayor o menor que ha de dársele, y, sobre todo, por quién ha de administrarle y usufructuarle. Todo se ha empequeñecido, la política, sucesos y hombres, y como falta también por la mayor cercanía de la época el esfumado de la distancia que envuelve como en una gloria lejana a las figuras y a las escenas históricas, esa impresión de disminución, de pequeñez, de menoscabo es más señalada y acaso influye en la misma apreciación artística de los *Episodios,* cuando se comparan las antiguas series con las nuevas.

Aparte de estas diferencias hay cierto paralelismo entre las dos series tercera y cuarta y las primitivas. La tercera, que alcanza desde los principios de la guerra civil hasta la boda de doña Isabel II, está consagrada principalmente a la guerra entre las dos legitimidades presuntas y los dos regímenes políticos; la cuarta, que termina con la Revolución de 1868, es el reflejo de toda la labor política que prepara aquel acontecimiento, si

bien en esta serie se intercalan las páginas épicas de la guerra de Africa y del Callao.

Valor histórico.—Cómo trata la historia Galdós.—Los *Episodios*, como dijo Menéndez Pelayo en el discurso de contestación al de ingreso del Sr. Pérez Galdós en la Academia Española, han enseñado verdadera historia a muchos que no la sabían. A mi parecer es exacto este juicio, y el testimonio no puede ser más autorizado, no sólo por la calidad de quien lo aporta, sino por la radical diferencia de ideas entre el autor de los *Heterodoxos* y el de los *Episodios Nacionales*. Estos libros han realizado, en efecto, una labor de divulgación histórica. Son una especie de historia poética de los orígenes de la España contemporánea, que ha hecho ver el espíritu de los sucesos, mostrando el interior de las almas, lo que sentían, pensaban y querían los españoles en los dos primeros tercios del siglo XIX, y al mismo tiempo ha acertado a dar un alto y dramático relieve a los principales acontecimientos, consiguiendo que hieran vivamente las imaginaciones.

No puede la novela histórica, aun siendo tan imparcial y exacta en sus referencias como son por lo general las de Galdós, competir con la fidelidad de la historia y lo riguroso y certero de los métodos de ésta. La novela de esta clase, aunque se aproveche lícitamente de los frutos de la investigación histórica, tiene que conceder una amplia parte a la imaginación, y en tal obra, cuando está bien trabada la parte imaginativa con la real, llega a no saberse qué es lo histórico y qué lo inventa-

do. Pero en cambio, para la tarea de divulgación histórica tiene la novela la superior eficacia de la sugestión que ejerce sobre la fantasía. Viene a ser algo así como las estampas y cuadros murales que se usan en las escuelas. Una seca narración histórica se olvida rápidamente y deja una impresión abstracta y superficial. Los pormenores que leímos en una novela histórica bien escrita, duran mucho en el espíritu y nos hacen ver por modo plástico lo que era una época. En este sentido, Galdós ha enseñado historia, principalmente historia interna, historia de las costumbres, que es el cimiento de la historia externa, pública y solemne.

Hay que aplaudir al novelista por la circunspección con que ha tratado el asunto histórico, muchas veces escabroso, en el transcurso del período que abarcan los *Episodios,* lleno de murmuraciones de historia libelesca y clandestina. Galdós ha apuntado con delicadeza lo que convenía apuntar, para que no quedasen claros y lagunas en el cuadro de las costumbres y en la psicología de los personajes; pero jamás traspasa los límites de una moderación benévola, muy conveniente cuando se trata de juzgar a personajes que o son todavía de este mundo o acaban de llegar a la historia y aún no han tomado en ella clara y definitiva postura. Si se comparan en este particular los *Episodios* con algunos libros escritos con intención histórica, como los de D. Miguel Villalba Hervás, que no carecen ciertamente de atractivo e interés, se advertirá que en punto a serenidad y templanza lleva el novelista toda la ventaja sobre el his-

toriador, al revés de lo que sería natural que ocurriese. Esta moderación y este buen uso del respeto a las personas, junto con la habilidad de decir en términos decorosos lo conveniente, ha ayudado mucho al buen éxito de los *Episodios*, que no han agraviado a nadie, hablando de sucesos propicios a todo género de agravios.

Los Episodios desde el punto de vista literario.—El estilo y la composición.—Cuando las obras literarias eran más simples y menos complicado y analítico también el juicio de las mismas, el estilo, el modo peculiar del escritor, se presentaba como una cosa determinada y concreta en que no cabían equívocos. Estilo y lenguaje se identificaban casi. Hablar del estilo era hacer la apreciación artística del lenguaje. Hoy hay muchos estilos, o vemos en el estilo muchos aspectos y demarcaciones diferentes, a modo de capas concéntricas que, desde la cáscara exterior del lenguaje, penetran hasta lo más íntimo y espiritual de la obra: hay estilo de decir, estilo de composición o construcción, estilo de los asuntos, estilo en los sentimientos e ideas favoritas de cada autor... de los que tienen estilo.

Por lo que toca al estilo externo, al del lenguaje, hay diferencia notable entre los antiguos *Episodios* y los nuevos. Aquéllos están escritos en lenguaje familiar, animado, vivo, pero que se cuidan poco de la corrección ni del casticismo entendido al modo tradicional. Hay allí, como dice Menéndez y Pelayo, un tesoro del habla familiar, no hay modelos de prosa académica. En las dos últimas series, Galdós escribe con mucho más atil-

damiento y pureza. Se ve que va para clásico, y que en muchas ocasiones ha llegado, adelantándose a las futuras Antologías. Hay en los *Episodios* de la segunda época trozos de elocuencia, a los que no podría poner tacha justificada el más exigente purista. En general, la forma es mucho más esmerada, hay más estilo, un decir más limado y selecto; pero esta superioridad dista mucho de ser decisiva en la comparación total.

Los *Episodios* puede decirse que están organizados por series en cuanto a la concepción del asunto novelesco y a la relación que guardan entre sí. Cada *Episodio,* ni es en absoluto parte de una novela general en muchas jornadas, ni tampoco una novela por completo independiente y aislada de las demás. En esta relación de los *Episodios* entre sí, han variado bastante las series. La primera es la más trabada y compacta. Una acción novelesca corre desde *Trafalgar* a *La Batalla de los Arapiles,* primero y final volumen de esta serie, y en el último de los citados halla por fin su desenlace. Ya en la segunda serie se relajan bastante los lazos de la acción general, y adquieren más importancia las episódicas, pero todavía se conserva aquélla con bastante constancia. En las dos nuevas series, las acciones se multiplican y adquieren frondoso desarrollo, la variedad novelesca predomina, la acción conductora de la serie queda reducida a una de tantas, y en la cuarta decena desaparece, quedando la variedad triunfante.

Con todo, hasta los *Episodios* de las series en que hay más fuerte y estrecho enlace pueden leerse aislados, y

esto contribuye mucho a que no fatigue tan dilatada colección de novelas. Una novela en diez tomos sería abrumadora, y en cuarenta, irresistible. En cambio cuarenta novelas independientes, aunque en algo se relacionen, pueden leerse perfectamente sin cansancio, o se puede leer unas y dejar de leer otras, como les habrá ocurrido a bastantes lectores de los *Episodios.*

Personajes y acciones.—Encierran estas novelas una inmensa variedad de tipos humanos, una extensísima galería de personajes. No menos de 500, "muchedumbre bastante para poblar un lugar de mediano vecindario", cuenta Menéndez Pelayo en las dos primeras series. Yo confieso que no he contado los de las segundas. Este trabajo me parece poco menos que inútil para el que no esté completamente desocupado y no encuentre otra manera de matar el tiempo, o no trate de ejercitarse para empleado del Censo. Pero a juzgar por la equivalente extensión de las series, y la no menor complicación de acciones de la tercera y cuarta, en relación con las primeras, bien puede calcularse que el número de personajes de aquéllas no bajará de la misma cifra, con lo que, entre todos, se reuniría un millar, ejemplo grande y señalado de potencia creadora.

Las acciones novelescas, como lo pide el asunto, abundan en lances extraordinarios, en grandes alternativas, peligros y mudanzas de fortuna, pero son, por lo general, sencillas y claras en su marcha, interesantes y dramáticas. Las sales de lo cómico contribuyen a hacerlas atractivas y evitan, dando algunos momentos de solaz

y descanso al ánimo, que sea demasiado fuerte la tensión del espíritu ante lo heroico o lo trágico que abundan tanto en los asuntos de estas novelas.

El tono y el espíritu de los Episodios.—Mérito relativo de las series.—Consideración final.—Aunque el asunto de los *Episodios* es por lo general grande y solemne, Galdós lo trata en tono familiar. Habla a la historia con confianza; casi puede decirse que la tutea y nos la presenta en traje de casa. El hecho es que la desencanta y hace que se acerque a nosotros como persona viva, no como bulto de divinidad. La *bonhomie* del novelista es la de un espectador de la vida que ha aprendido a hacerse cargo de las cosas, y que al cabo de husmear en muchos espíritus adquiere un gran sentido de benevolencia. Hay en este libro una sátira amable y urbana que no se ensaña con nadie, que tiene la suprema virtud espiritual de comprender.

Estas cualidades no han variado en el curso de los *Episodios,* y tal vez ha tenido que ejercitarlas más Galdós en los últimos que en los primeros, por ser más propenso a la pasión el asunto, como más cercano a nosotros. La variación que se observa entre unos y otros *Episodios* es la correspondiente a las edades de la vida. Las primeras series tienen la frescura de la juventud, más fuego, más fuerza creadora, más vivo movimiento novelesco. Las últimas tienen más artificio externo, más lima, mayor maestría en la ejecución, frutos estos de una larga experiencia literaria. La inspiración y la espontaneidad son superiores en las dos

primeras series; el arte, la factura literaria en las últimas. Pero aunque el arte sea inferior a la inspiración, no se marca en los últimos *Episodios* (1) una verdadera decadencia, y queda esta obra al terminarse como un monumento novelesco, ejemplo de fecundidad y de constancia, que ha servido a la vez a la belleza y a la cultura, "y en que sería temerario poner de nuevo las manos ya que ha conseguido tan feliz acabamiento".

Con estas palabras terminaba yo un estudio de los *Episodios* escrito al terminar la cuarta serie. Mas el autor las puso y reanudó los *Episodios*. Veamos cómo.

---

(1) Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós, que forman las cuatro series, tienen los siguientes títulos:

Primera serie: *Trafalgar. La Corte de Carlos IV. El 19 de Marzo y el 2 de Mayo. Bailén. Napoleón en Chamartín, Zaragoza, Gerona, Cádiz. Juan Martín el Empecinado. La Batalla de los Arapiles.*

Segunda serie: *El equipaje del Rey José. Memorias de un cortesano de 1815. La segunda casaca. El grande Oriente. El 7 de Julio. Los cien mil hijos de San Luis. El Terror de 1824. Un voluntario realista. Los Apostólicos. Un faccioso más y algunos frailes menos.*

Tercera serie: *Zumalacárregui. Mendizábal. De Oñate a la Granja Luchana. La campaña del Maestrazgo. La estafeta romántica. Vergara. Montes de Oca. Los Ayacuchos. Bodas Reales.*

Cuarta serie: *Las tormentas del 48. Narváez. Los duendes de la camarilla. La revolución de Julio. O'Donnell. Aita Tettauen. Carlos VI en la Rápita. La vuelta al mundo en la Numancia. Prim. La de los tristes destinos.*

Los títulos de los últimos *Episodios* de la llamada serie final se citan antes.

Las dos primeras series se publicaron desde 1873 a 1879. La tercera y cuarta de 1898 a 1907. Los volúmenes son en 8.°, de unas 300 páginas.

Hay una edición de lujo, ilustrada en 4.° mayor, de las dos primeras series. Se compone de diez volúmenes, cada uno de los cuales comprende dos episodios.

El autor de los *Episodios Nacionales*, D. Benito Pérez Galdós, es el más fecundo y famoso de los novelistas españoles contemporáneos. Además de los cuarenta volúmenes de los *Episodios*, ha escrito alrededor de otros tantos entre sus novelas de la primera época y las novelas españolas contemporáneas y numerosos dramas y comedias. Nació en Las Palmas (Canarias), en 1840. Siguió los estudios de Jurisprudencia y debutó en las letras como periodista, consagrándose en seguida al cultivo de la novela.

LA SERIE FINAL DE LOS "EPISODIOS"

I

ESPAÑA SIN REY

Los *Episodios Nacionales,* de Pérez Galdós, son una especie de Ave Fénix literaria. Varias veces ha parecido definitivamente cerrada esta monumental reconstrucción novelesca de la Historia contemporánea. A poco vuelve a reanudarse con fresca savia de sucesos nuevos. Así ocurre con *España sin Rey. La de los tristes destinos* parecía la última piedra colocada en el ingente castillo de volúmenes. Y *España sin Rey* aparece para advertirnos que se va a añadir otro cuerpo al edificio.

"Los íntimos enredos y lances entre personas que no aspiran al juicio de la posteridad—dice el ilustre novelista,—son ramas del árbol que da la madera histórica con que armamos el aparato de la vida externa de los pueblos, de sus príncipes, alteraciones, estatutos,

guerras, paces. Con una y otra madera, acopladas lo mejor que se pueda, levantamos el alto andamiaje desde donde vemos en luminosa perspectiva al alma, cuerpo y humores de una nación." He copiado este párrafo, que expresa la íntima y sustancial identidad que hay entre la materia histórica y la novelesca, porque él explica lo acordadas que van en el nuevo *Episodio* la fábula novelesca y el cuadro histórico exterior. En una época de exaltación pública, de pasiones políticas ardorosas ha encerrado Galdós, como en adecuado marco, pasiones individuales, ardientes también y descompasadas. El trágico desenlace de la novela no disuena del ambiente de tragedia que en lo público iba engendrándose. El mismo diapasón sentimental domina en la novela. Sin huir de los contrastes que son adorno y recreo del arte, Galdós ha perseguido muchas veces esta concordancia al idear las historias privadas en sus *Episodios,* haciéndolas cómicas o trágicas según lo indicaba el marco de historia grande, pública, colectiva donde se contenían aquellos lances particulares.

Muchas facetas presenta el nuevo *Episodio,* obra completa y bien trabada. Miremos separadamente algunas de ellas, buscando la claridad analítica.

La materia histórica.—No hay grandes sucesos. El período de que trata Galdós es un período de gestación. Es el período del Gobierno provisional, anterior a la muerte de Prim. Destácanse en primer término las Cortes Constituyentes, el relampaguear de la oratoria. Hay en las Cortes—dice uno de los personajes—una suma

de inteligencia que no encontramos en ningún otro momento de la Historia de España. Revive el eco de los discursos famosos: Castelar, en el cenit de la elocuencia hispana contestando a Manterola con aquel celebérrimo discurso sobre la libertad de cultos: Grande es el Dios del Sinaí... Echegaray, con su discurso de! Quemadero. Moreno Nieto, profético, le felicita diciéndole: ¡Muy bien! ¡Lástima que no sea usted dramaturgo! La silueta de Martos pasa armada de dichos cáusticos, de mordacidad ateniense. "No traen más que una muda de ropa política, como que vienen por pocos días", dice hablando de un Gobierno efímero. Suñer y Capdevila, el santo que creía en Dios, según frase de Prim, resurge con sus discursos ateos, como otra fase de la oratoria constituyente. Cánovas, Sagasta, Moret, Romero Robledo, entonces joven y elegante, aparecen también ante el lector, y en torno de ellos agrupa la novela en rápidos retratos multitud de personajes de todos los colores y familias políticas: Rivero, Manterola, Figueras, el marqués de Albaida, García Ruiz, Albareda, Paul y Angulo, Sánchez Ruano, Gabino Tejada, Navarro Villoslada y otros cien de tallas diferentes, políticos y periodistas, hasta completar el "elenco" del público drama o de la pública comedia.

Se esboza el bulto de los sucesos futuros. El motín republicano de Tarragona en que es arrastrado el gobernador interino Reyes, las partidas carlistas, auténticas unas, falsificadas otras por el oro montpensierista, anuncian las críticas horas de turbación que preparaban

las exaltadas pasiones de la derecha y de la izquierda. La misma Restauración, tan incierta y problemática en aquellos días del "Cayó para siempre, etc.", se esboza ya por un concurso de fuerzas sociales en que sobresalen las señoras elegantes y la burguesía enriquecida, deseosa de ennoblecerse o titularse. Todo esto, que en un minucioso análisis histórico sería tan largo de contar, está excelentemente expresado en la novela por una feliz selección de rasgos salientes, de figuras representativas, de anécdotas y dichos elocuentes, de pormenores que hablan vivamente a la imaginación.

La historia secreta está tratada con particular acierto. Su tema principal es la campaña montpensierista. Al dejar envuelta en oscuridades esta historia subterránea, Galdós se ha atemperado sagazmente a su papel de novelista histórico. El historiador mira las cosas "a posteriori", con ánimo de esclarecerlas y explicarlas, aunque para eso las tenga que quitar la fisonomía que mostraron a sus contemporáneos. Mas el novelista ha de trasladarse a la época que describe y ha de adoptar el estado de ánimo de un contemporáneo, afectando ignorar a veces lo que el porvenir ha aclarado, para que la impresión de época sea intensa y verídica. Esta historia secreta de la época está sazonada con anécdotas curiosas como la reunión "pro" montpensierismo del Escorial, que acaba con el macabro e irreverente curioseo de la momia de Carlos V; y también con agudos dichos de sabor pasquinesco. Para zaherir a las señoras de los personajes del nuevo régimen, las ponen los de

la acera de enfrente el remoquete de "señoras provisionales". La réplica es inmediata; como las señoras enemigas de la Revolución se reunían en una casa aristocrática de la Carrera de San Jerónimo, cae sobre ellas el apodo de "señoras de la Carrera". La atmósfera, cargada de electricidad, de las épocas revolucionarias, despide chispas de ingenio. Pasquino anda suelto y sus insolencias y travesuras son los golpes más benignos que se cruzan entre los opuestos bandos.

Acción principal de la novela.—Es de un alto interés dramático. La teje la rivalidad de dos mujeres que se disputan el amor de un galán de bizarra apostura y escaso relieve intelectual y moral, un Tenorio vulgar de esos que a las mujeres no les parecen vulgares ni mucho menos. La mujer, en sus preferencias amatorias suele estar muy conforme con el genio de la especie, que es físico y no metafísico, y él se sabe por qué. De estas dos figuras femeninas, Fernanda y Céfora, la segunda nos atrae principalmente por el perverso encanto que le da su mezcla de sensualidad y misticismo. Fernanda, doncella honesta, sana y fuerte de cuerpo y de espíritu, rica, educada en un hogar feliz y honrado, enamorada hasta la locura, palidece ante la diablesa rubia, ante la perversa Antarés, como llama a Céfora el chiflado D. Wifredo, de quien luego hablaremos. La novela, en punto a este contraste, es reflejo de lo que en la vida ocurre frecuentemente. Estas mujeres enigmáticas y extrañas, hechiceras del amor, de las que emana una insinuante y misteriosa seducción y en las que

todas las contradicciones femeninas se agitan excitadas y vibrantes, son las que más fuertemente se hacen amar, las que vencen a la hermosura, a la virtud, a la conveniencia. Son las hijas de Lilith, las hijas de los hombres a quienes hallaron bellas y deseables los hijos de Dios, según el relato bíblico sobre cuyo texto misterioso han florecido tantas leyendas talmúdicas y cabalísticas. Fernanda vale más que Céfora, pero Céfora es más amable. Su gracia se asienta sobre las imperfecciones.

El desenlace es de una gran fuerza trágica, Fernanda mata a Céfora. Es una escena fantástica, de alucinación o pesadilla aquella en que las dos jóvenes corren de noche por el campo, huyendo una, perseguidora la otra, hasta que Fernanda alcanza a su rival y la clava la espada del sanjuanista D. Wifredo. Tiene esta escena una profunda y penetrante realidad, a pesar de su inverosimilitud. Galdós da color de verosímil a lo inverosímil, gracias a la estupenda plasticidad de sus descripciones. Tan bien pintadas están las figuras, tan a lo vivo se representa la escena, que aquello parece verdad, con ser tan extraño, con estar tan fuera del curso ordinario de los sucesos entre personas de la calidad y condición de Fernanda y Céfora. Si algún simbolismo tiene la escena, es un simbolismo oscuro, que se presta a todas las interpretaciones. Sin necesidad de símbolos es bella y fuerte. Notemos de pasada que Fernanda es parienta de Casandra.

Acción episódica.—Un solo episodio de importancia se injerta en la acción principal. Protagonista de él es

el caballero sanjuanista D. Wifredo de Romarate, Bailío de Nueve Villas, personaje que empieza por ser cómico y acaba por ser un loco sentimental y sublime. En la extensa galería de los anormales ideados por Galdós (apenas hay novela suya en que no aparezca alguno), merece ocupar señalado puesto este personaje. Es carlista; viene a Madrid a trabajar por la causa. Los discursos de Castelar le trastornan, ciertos livianos amoríos, muy bien descritos en la novela, le sacan de quicio, y todo esto, aquel medio nuevo y ardiente, aquellas desacostumbradas emociones, sacuden su natural apacible y le producen extraños estados psíquicos de alucinación y doble vista y quijotescos desvaríos.

Impresión final. — En algunas obras anteriores de Galdós se notaba cierto cansancio. Esta es, al contrario, una obra de plena potencia artística, de bella madurez, en que no se descubren las tristes arrugas de la decadencia. De la progresiva depuración del estilo de Galdós he hablado repetidas veces. En este *Episodio* abundan imágenes y pensamientos de poética y feliz expresión. "Gustaba—dice de uno de los personajes—de dar mil vueltas al dolor, buscando la sutil alegría que esconde entre sus pliegues." En una fiesta nocturna que se celebra en un jardín, el lejano parloteo de galancetes y damiselas llega, convertido en "polvo de sonidos", a una retirada pareja. Hablando de la tentación de abrazar la vida religiosa que siente Fernanda a impulso de su desengaño amatorio, escribe el novelista: "Todas las almas juveniles rompen el vuelo en esa dirección cuan-

do, azoradas ante la catástrofe de su ideal de vida, se lanzan a los espacios."

¿España sin Rey pretendió iniciar una nueva serie completa de *Episodios?* Al principio Galdós no tenía proyectado más que otro volumen. Pero la tentación del asunto es muy poderosa. Al novelista le fué imposible detenerse en el umbral de una época tan dramática, tan movida, tan interesante, como la que corre desde 1869 hasta la Restauración.

II

ESPAÑA TRÁGICA

El arte de Galdós en los *Episodios Nacionales* ha consistido principalmente en darnos la visión corriente y contemporánea de los sucesos históricos; en colocar al lector en una posición de presencia, en la posición de un contemporáneo que ve pasar los hechos, que para él no se llaman historia, sino que se apellidan inquietud, entusiasmo, dolor, heroísmo, terror, afectos personales y movimientos del ánimo. Al tratar de resucitar a la Historia, ha querido resucitar con ella el afamado novelista su coro de espectadores y acompañantes, los ojos que la vieron, los corazones que hizo palpitar, las inteligencias que la consideraron, no como cosa literaria y docente que se cuenta para instrucción de los hombres, sino como realidad que se vive, se goza y se padece. Resucitar en forma artística la Historia equivale a re-

sucitar su presente, y eso sólo puede conseguirse resucitando la visión o representación de los contemporáneos. La historia, sin esa representación de los hombres que asistieron a ella y en ella parece una fantasma que flota sin cuerpo y sin apoyo, una pintura, una voz que cuenta cosas lejanas. Para recobrar el bulto de la vida, para brindarnos la ilusión de que vuelve a ser un hecho, es menester que nos haga mezclarnos con sus espectadores y actores, que tratemos de verla con la perspectiva de éstos, no con la que el tiempo y el estudio nos ofrece a nosotros, perspectiva más sabia, más depurada, pero menos viviente.

Esto hace Galdós en su *España trágica*. El material histórico de ese episodio lo forman contados sucesos, entre los cuales predominan lances individuales de transcendencia pública: el desafío entre el duque de Montpensier y el infante D. Enrique; el entierro de éste con su fracasada manifestación masónica, en que los caballeros del mandil tuvieron que sufrir la zumba de las chulas, que les gritaban: ¡que se metan el faldón de la camisa!; las hazañas de la partida de la porra, el duelo entre Ducazcal y Paul y Angulo, y por último, el asesinato de Prim. Lo trágico de la novela parece encerrado entre dos jalones o hitos, que son como sus más expresivas condensaciones, el desafío entre los príncipes y la muerte de Prim. Los demás acontecimientos ayudan a conservar en el ánimo del lector el tono arrebatado y violento de aquel instante histórico: que expresa uno de los personajes de la obra (el general Prim), hablando del

estado rabioso del país y diciendo que España padecía calentura muy alta. Todos esos sucesos, antes mencionados, tienen un valor propio, descriptivo como elementos para la composición de una novela histórica, pero además tienen otro valor indirecto o representativo, el de síntomas o señales del estado de la atmósfera colectiva. Pintan el ambiente público. Son como la espuma del agitado mar popular. Lo que se echa de menos en esta novela es el elemento neutro de la historia, lo que hay debajo de la superficie de los sucesos, la vida y el pensar de los que no toman parte en el movimiento aparente y ruidoso de los hechos. Habrían hecho falta para esto unos cuantos personajes vulgares y algunas pinceladas más de costumbres. Acaso el novelista pensó que la época o momento que iba a retratar era de esos en que la masa anónima queda más eclipsada todavía que de costumbre ante el tumulto de los acontecimientos externos y sonoros; aunque en aquélla estén al cabo las raíces más hondas de la historia, o tal vez huyó de prolongar demasiado—dada la ordinaria extensión de los *Episodios*—una novela bastante nutrida ya de sucesos e incidentes.

La época, o mejor dicho, el momento, pues la palabra época es demasiado vasta para el breve espacio de tiempo a que la aplicamos en este caso, se prestaba a que la pintura de costumbres privadas completase el cuadro de las públicas. Al soplo trágico que agitaba las agoras, y que empezaba a correr por los campos, correspondía en las costumbres una agitación, una fiebre

de goce y de libertad. Los revolucionarios de Septiembre, que cohonestaban el movimiento insurreccional con el motivo de poder explicar a sus esposas y a sus hijas las causas de las crisis políticas (sin duda porque en España la conversación con las señoras gravita en torno de la política), no habían traído precisamente el Estado puritano que parecían anunciar esas austeras palabras. Algo apunta Galdós, aunque poco, algo puso el P. Coloma en sus *Pequeñeces,* y mucho más dirá la memoria de los que alcanzaron aquel tiempo en los años juveniles en que fácilmente prende la semilla del recuerdo.

Para expresar la impresión que deja la composición de esta novela, diría que está hecha con una maestría descuidada. Nadie como Galdós conoce en España el mecanismo novelesco, nadie maneja el interés como él, que sabe fabricarlo casi "ex nihilo". Su arte de evocador se complace a menudo en vestir de verosimilitud lo inverosímil. La seguridad que le da este dominio del género, adquirido en un larguísimo y continuado ejercicio, le hace burlarse de las dificultades. Parece, en algunas partes de sus últimas obras, que escribe dejándose llevar de las variaciones de la inspiración, que ahora le sugiere un plan, un asunto, y luego le hace abandonarle y seguir otro derrotero. En *España trágica,* por ejemplo, no se adivina un planeado previo, una disposición arquitectónica de las partes, establecida de antemano. Empieza la novela con una intriga amorosa, que se corta bruscamente y ya no vuelve a figurar para nada

en la obra. El episodio de los amores entre Fernanda, la trágica heroína de *España sin Rey,* y Vicente Halconero, episodio hábil y poéticamente desarrollado, nos deja la impresión de un argumento abortado. Cuando el lector empezaba a interesarse, queda cortado. ¿Por qué ha puesto el novelista este episodio? ¿Por qué lo abandona o finiquita matando a uno de los personajes? No hallo otra explicación que la de un ensayo o tanteo de acciones, la de las variaciones de la inspiración. Igualmente el episodio del viaje de Vicente Halconero y su madre Lucila a París, en los días en que estalla la guerra franco-alemana, se despega del resto de la novela y abre en ella un innecesario paréntesis, no tan lleno de interés como aquel otro episodio amoroso con que empieza la obra. La facilidad narrativa de Galdós vence, sin embargo, estas dificultades, y la transición se hace tan suavemente de unos a otros asuntos, que en la primera lectura de la novela apenas se advierten estos saltos o soluciones de continuidad. Es preciso pararse a reflexionar, volverla a leer y aun considerarla desde un punto de vista profesional, por decirlo así, para advertir lo irregular y caprichoso del plan.

Otras dificultades vence también Galdós en su reciente episodio, después de haberlas creado. Como en varias otras de sus novelas, se vale para extraer la filosofía de los sucesos de un tipo extravagante, que tan pronto se nos presenta con rasgos de filósofo cínico, como de bufón, como de iluminado. Este personaje, que en *España trágica* se llama Segismundo y con diferentes

nombres y variaciones individuales es frecuente en la galería novelesca de Galdós, es de difícil ejecución literaria. Pero el ilustre autor de los *Episodios* sobresale en la concepción y pintura de estos sujetos anormales, que en sus obras desempeñan a veces el papel de los graciosos de las comedias antiguas, engrandecido y transformado a punto, que en vez de contentarse con expresar la voz del sentido común y de la malicia popular, parecen como el alma parlante de los sucesos y gozan en ocasiones de una anticipada visión de lo porvenir.

Como un atrevimiento artístico puede considerarse la aparición de las tres Furias o Euménides modernas, encarnadas en las tres devotas Domiciana, Rafaela y Donata, las cuales se presentan siempre que va a ocurrir alguna desgracia. De algún tiempo a esta parte asoman en las obras de Galdós reminiscencias clásicas. Llamar Furias o Euménides a tres beatas, es cosa que se le puede ocurrir a cualquiera que tenga un levísimo barniz de humanismo, pero presentarlas con este carácter mitológico en una novela. sin que resulte una caricatura grotesca, ofrece dificultad. Galdós la ha vencido gentilmente. Hay que reconocer que esta especie de *evhemerismo* invertido, que consiste en encarnar personajes mitológicos en seres de carne y hueso de nuestra época positiva, es curioso e interesante, no sólo desde el punto de vista literario, sino también psicológicamente. Hay en este caso novelesco un jirón de interpretación de mitos.

La acción es simple y escasa en *España trágica;* sir-

ve para dar trabazón y unidad a las descripciones históricas y no aspira a más, pero la viveza de las descripciones y el dramático relieve de los sucesos cubren este desmayo y pobreza de la fábula. En realidad, cuando el asunto es tan interesante como en *España trágica,* la fantasía no tiene necesidad de detenerse en bordarlo prolijamente. Le basta con dar de él una animada imagen.

III

AMADEO I

A medida que se acercan los *Episodios* a nuestro tiempo, se va acentuando el interés de curiosidad que dan a la historia y a su versiones novelescas los pormenores anecdóticos. Se trata ya en estos *Episodios* últimos de tiempos, personas y sucesos que han alcanzado muchos de los lectores de Galdós y de que tendrán próximas referencias los que no se encuentren en aquel caso. También el novelista tiene ya a mano la fuente directa de sus propios recuerdos y observaciones, pues en la época que ahora evoca se hallaba ya en Madrid, es decir, en el principal teatro de la acción que traslada a sus *Episodios.* Por otra parte, no se puede prescindir ante cada nuevo libro de Galdós de lo que el autor representa en la literatura española contemporánea; de la dilatada serie de volúmenes que ha precedido al nuevo, el cual viene así al mundo con largo

linaje, como los hijos de los grandes señores, todo lo cual mueve legítimamente a la atención y al respeto.

El nuevo *Episodio* abarca, en cuanto al tiempo, todo el reinado de D. Amadeo de Saboya. Comienza con la entrada en Madrid del príncipe italiano y termina pintando su salida de Palacio, tras la abdicación, que puso un desenlace poco común y una lección histórica al final de aquel breve reinado, más que reinado interregno, uno de los varios interregnos de la época, que parece compuesta de interinidades.

***

Sin dejar de traer al escenario novelesco los sucesos públicos o el plasma en que se estaban formando: disidencias entre los partidos constitucionales de la nueva monarquía, estado de opinión entre republicanos, carlistas y alfonsinos, conspiraciones e intrigas, Galdós ha otorgado en este *Episodio* gran importancia a la que pudiéramos llamar historia secreta, a esa cuasi historia que hace correr por el cauce fácil y variable de las conversaciones ciertos atisbos de la vida privada y las interioridades de los personajes; la cual semihistoria sale a veces de esa penumbra de la murmuración para convertirse en verdadera historia, cuando sus efectos y consecuencias le dan tal alternativa, y muchas veces se borra y olvida como un musgo de que el tiempo va limpiando las figuras de los personajes, dejándolas más regulares y estatuarias, aunque quizás algo menos huma-

nas. Galdós, digo, restaura la crónica galante del reinado de D. Amadeo y exhuma siluetas femeninas como la de la dama de las patillas y otras que entonces tuvieron sus asomos del aura de notoriedad de las favoritas reales, y que luego, como era natural en reinado tan efímero, cayeron bajo esa ley de olvido a que antes se alude. Acaso el novelista, al traerlas ahora a su libro, ha buscado algo más que el condimento picante que pudieran dar a la narración estos episodios de amor o de capricho regio. Es posible que haya pensado que el lienzo de la pública opinión en aquel momento no estaría completo si faltasen tales pinceladas. Estas aventuras de D. Amadeo, comentadas con malicia por sus enemigos, ¿fueron materiales para el concepto público de aquel monarca, no para el sereno e imparcial que al cabo de tiempo haya formado la historia, sino para el juicio apasionado y poco caritativo que caldean las pasiones políticas y fomenta la murmuración contra los príncipes y poderosos? Muy posible es, y ello daría la explicación de que el ilustre autor de los *Episodios* haya inducido a su amiga y colaboradora Mari Clio a descubrirle estas interioridades, para tratar de las cuales no se ceñiría seguramente dicha señora el coturno que suele calzar en las ocasiones solemnes.

Hay que añadir que en España ha solido darse mayor importancia que en otros países, y a veces mayor también de la que aconseja la prudencia, a estas privadas flaquezas de reyes y personajes. Admítase la interpretación optimista de que ello se deba a que los españoles

han conservado un alto concepto de la dignidad real, mirando en el rey, a usanza antigua, el padre y espejo de sus súbditos, o la explicación pesimista que ve en el caso una muestra de nuestro ambiente estrecho, un poco aldeano, propicio a toda murmuración y al desmedido afán de averiguar y comentar vidas ajenas, el hecho parece indudable. Leopoldo de Bélgica lo hubiera pasado mal entre nosotros. Recientes estaban en el reinado de Amadeo, por otra parte, las diatribas contra doña Isabel, en que se mezclaba lo público con lo privado de extraña manera, a punto de que en documentos oficiales o poco menos se atribuyese toda una revolución a la apremiante necesidad de que los españoles pudieran explicar a sus esposas e hijas en el seno del hogar doméstico las causas y pormenores de las crisis políticas, y se comprenderá que contra el nuevo rey se usara de las mismas armas.

Hay a veces en las novelas e historias, porque no es sólo achaque de la ficción artística, pero también de la realidad, un personaje, suceso o episodio, que parece que marca a los demás el tono, los tiñe de su color o les comunica su gesto y ademán. Así ocurre en este *Episodio* de Galdós con aquellos devaneos del monarca venido de Italia. El personaje principal de la novela, encargado de narrar y presenciar los sucesos, no hace más que amar desaforadamente desde que la historia acaba hasta que termina. Si Galdós no se contuviera, como se contiene, en los límites que pide el decoro del arte, materia había en su libro para hacer de él un centón ama-

torio que diese quince y raya a los de los más alegres y desenfadados cuentistas.

***

La pintura del ambiente histórico es lo principal en este *Episodio*. Abundan en él los retratos rápidos de personajes de la época, trazados algunos, como los de Albareda y Rodríguez Correa, con un amor en que palpita el recuerdo de la amistad antigua; casi todos dibujados con rasgos felices y expresivos. Hay también escenas, como la del atentado contra los reyes en la calle del Arenal, que se presentan al lector con todo el relieve plástico de un suceso visto. Si otras son más pálidas, acaso se deba al artificio de composición que en éste y en otros de sus últimos *Episodios* emplea el novelista.

En los *Episodios* antiguos y en no pocos de la segunda época, Galdós ha tejido las acciones novelesca e histórica de suerte que alguna de sus personas o figuras de novela asistiese en los principales hechos o los presenciara por virtud de incidentes o causas naturales. Este género de composición, que es, sin duda, el más adecuado, requiere trabajo e inventiva, puesto que la fábula tiene el pie forzado que le da el itinerario de los sucesos históricos, y el novelista ha de idear lances y circunstancias verosímiles que justifiquen el que el personaje o personajes que hacen el papel de relatores de los hechos, estén siempre a punto en el lugar de los sucesos

o en situación de tener de ellos referencias cercanas. Galdós ha simplificado ahora este proceso por el procedimiento expedito de lo maravilloso, que tamaño papel desempeñara en las antiguas obras literarias. Sus personajes, por virtud de ciertas alucinaciones o de la intervención de la musa Clío o de algún otro genio propicio, salvan las dificultades que encontrarían en el curso regular de los sucesos y hasta si lo han menester se convierten en duendes o en gatos para poder presenciar y oir lo que les estaría vedado de conservar la ordinaria condición humana.

La maestría de Galdós en el arte de la narración novelesca y la gracia con que están presentados algunos episodios, disimula lo singular y arcaico del procedimiento, que burla burlando, entre donaires y alegorías, resucita lo maravilloso en el huerto de la novela moderna, y a más de moderna en el estilo, consagrada a registrar acontecimientos históricos no lejanos.

Acaso contribuye esto a que el *Episodio* de que vengo hablando tenga poca acción novelesca, en el sentido clásico de la acción. La novela de los personajes ficticios se reduce a peregrinar entre los acontecimientos históricos, haciendo parada, como antes dije, en muchas estaciones amatorias, que a algunos lectores tal vez les haga echar de menos aquellos tiempos de don Amadeo en que se presenciaba la historia en tan dulce y variada compañía.

IV

LA PRIMERA REPÚBLICA

La *primera República* evoca la vasta labor del autor en la novela española contemporánea. En uno de esos libros que vienen al mundo con ejecutoria y linaje, y, al juzgar de él, no se puede prescindir de la verdadera biblioteca de novelas, trazadas por la misma mano, que le ha precedido. El recuerdo de lo que debe la literatura española a Galdós, en cuarenta años de trabajo, invita al respeto, y cada nueva obra suya nos ofrece un ejemplo notable de la persistencia de sus facultades artísticas.

Es cierto que un análisis comparativo, al que se prestan mucho las obras de un autor que viene produciendo, sin interrupción, durante cerca de medio siglo, mostraría que hay en ellas diferencia de estilo y ejecución, y hasta edades. La colección de los *Episodios,* empezada en la juventud, por lo mismo que ocupa, con un paréntesis de algunos años, casi toda la vida literaria del autor, ofrece muchos elementos para esta comparación. En esa historia popular novelada de la España contemporánea, hay también otra historia, o por lo menos gran copia de sus materiales: la historia estética de Galdós. La consideración de esa historia, más que a señalar las inevitables declinaciones que trae el tiempo, convida a celebrar el portento de una vejez lozana y vigorosa, alumbrada todavía por algunos destellos de juventud, e inspira, sobre todo, un sentimiento de vene-

ración hacia el trabajo fecundo y glorioso de cerca de medio siglo. Reprochar a las recientes obras de Galdós el que hayan seguido el curso temporal de todas las cosas humanas, será una irreverencia y un acto de mal gusto.

***

La primera República—hasta ahora primera y única, lo cual no quita que pueda haber otras, pero hace superfluo el ordinal, reduciéndole a una fórmula de aspiración;—*La primera República*, digo, abarca una parte de aquel agitado período, quedando para el inmediato *Episodio* el resto de aquella breve época o "interim" que más bien le cuadra este nombre.

El nuevo libro de Galdós tiene escaso desarrollo novelesco. Antes que novela es una crónica novelada de los sucesos públicos, y el estado de España en el año de gracia de 1873. En lo que sí abunda es en cierto material poético que figuró mucho en la epopeya antigua y en la misma historia; pero que generalmente entra por poco en la liga de elementos de la novela. Me refiero al empleo de lo sobrenatural o maravilloso, particular de que ya he hablado más de una vez al tratar de los libros anteriores de Galdós; pero que en cada uno que aparece solicita más vivamente la atención del lector algo reflexivo y deja muy ancho margen a la interpretación.

El personaje principal encargado de contar al lector lo que va sucediendo, es el mismo Tito Liviano, a quien

conocimos en el anterior *Episodio*. Este nombre humorístico indica, al aparecer, que no siendo de gran fuste las cosas que se contienen en estas historias, sería superfluo que se fatigara presenciándolas y dándolas a conocer un Tito Livio, y basta con una abreviatura de historiador, que anda por la novela haciendo el papel de Diablo Cojuelo, y si no levantando tejados, inquiriendo variedad de interioridades. Más que de describir sucesos o retratar personajes, con la riqueza de colorido cuasi pictórica que abunda en los primeros *Episodios*, procura en éste Galdós dar a conocer la atmósfera moral de la época, lo que se sentía de la República y los sucesos públicos por tirios y troyanos. Hechos, trata de pocos. Aquella abortada conspiración que llevó a encerrarse en la Plaza de Toros a los milicianos monárquicos y que, a pesar de ser un incidente grotesco, era un anuncio del golpe de Estado de Pavía y de la restauración de Sagunto; tal cual referencia de refilón a las atrocidades de Alcoy y las primeras gestas del Cantón de Cartagena, amén de algunas alusiones a las intrigas políticas y parlamentarias, es lo que se hallará en el libro; verdad es que en el período que comprende no ocurrió mucho más. De personajes, Pi y Margall es el que aparece retratado con rasgos más precisos. El material novelesco no es más abundante. Tito Liviano, a quien su destino novelesco y la circunstancia de haber salido a luz en el *Episodio* consagrado a D. Amadeo, donde había de tratarse mucho de faldas, hicieron un sujeto asaz enamoradizo, tiene amores con una especie

de "dama roja", fecunda autora de una espantable literatura revolucionaria. Después ama a la hermosa maestra Floriana, que no llegamos a saber de cierto si es persona de carne y hueso, ninfa o símbolo; y en seguimiento de ella, por maravillosas rutas subterráneas, acompañado de sílfides y musas, a lomos de un toro y entre un tropel de estas bestias, que sirven de cabalgaduras a las semidiosas o ninfas que le acompañan, llega a Cartagena, donde vuelve al prosaico terreno de la realidad, no sin hacer alguna que otra escapatoria por los caminos de lo maravilloso, en las cuales conversa con Mari Clío, la musa de la historia española, y recibe el desengaño de saber que Floriana está destinada a un robusto herrero, cíclope por el tamaño, que es también un personaje de traza mitológica y posible sentido simbólico.

Esta parte maravillosa de la novela es algo oscura, y, por serlo, es la que despierta más la curiosidad y mayormente solicita la interpretación y el comentario. ¿Tiene esta parte de *La primera República* algún sentido esotérico; ofrece alguna enseñanza en forma velada y alegórica? La razón principal que hay para admitirlo es que el empleo de lo maravilloso, como mero elemento artístico, en una novela histórica de tiempos cercanos, en que lo sobrenatural no andaba ya por el mundo más que rarísimas y dudosas veces, no parece aconsejado por necesidad o conveniencia estética alguna. ¿Qué falta hacía ese "Deus ex machina"? ¿No podía ir a Cartagena Tito Liviano por vías naturales y

usadas por el común de los viajeros y enterarse del propio modo de lo que allí acaeciese, sin necesidad de montar toros y acompañarse de ninfas como en una comitiva dionisíaca? Mas el sentido alegórico o enseñanza esotérica, caso de existir, aparece tan dudoso y velado que es de temer sea perdido para el profano vulgo, como el autor o algún autorizado intérprete no se encargue de declararlo.

Quizás la explicación de esa abundancia del elemento maravilloso se encuentre examinando con alguna atención la evolución de lo sobrenatural en la obra novelesca de Galdós. Este elemento es antiguo en sus libros y les ha dado algunas páginas muy bellas (verbigracia, en *Miau* y en *Nazarín*). Al principio tomaba la forma más explicable y cercana a lo natural: la de alucinaciones de algún personaje exaltado, o que no se hallaba en sus cabales; alucinaciones que venían a aclarar su psiquis, a veces con mucha elevación y poesía, como en los ejemplos citados. Después este elemento ha ido creciendo, se ha ido desarrollando y convirtiendo de excepcional en constante, al par que adquiría mayor complejidad, se acompañaba de personificaciones de entes abstractos, de circunstancias e imágenes poco explicables, e invadía de tal modo el campo de la novela, que los personajes o algunos de ellos vivían casi tanto en el mundo de la quimera como en el de la realidad, y parecían, a veces, sujetos predestinados a ir a parar en manos de alienistas. Acaso esto, que empezó por ser un accidente, ha llegado a representar un "tic" especial

del escritor, una afición o predisposición particular para esta clase de imágenes y representaciones.

Los que dan gran importancia a la imparcialidad histórica hasta en libros que no son historia pura, sino aproximaciones a la historia o derivaciones de ella, como la novela histórica, habrán podido temer quizás que el Galdós político influyera sobre el Galdós novelista, al tratar de época y asunto tan relacionados con sus últimas convicciones en aquel orden. A mi parecer, esa influencia apenas se advierte en *La primera República*. La sátira de buena ley del episodio de los amores entre Tito Liviano y la escritora revolucionaria y el tono general del relato desautorizan dicha aprensión y muestran que Galdós no ha dejado de ser un gran observador de la realidad, aunque sienta más o menos simpatía hacia sus diferentes manifestaciones.

V

DE CARTAGO A SAGUNTO

TEMO repetir algo de lo que he dicho acerca de los anteriores *Episodios Nacionales* de Galdós, al tratar del titulado: *De Cartago a Sagunto*. La composición de los últimos volúmenes publicados de esta serie es tan semejante, que el procedimiento artístico empleado en cada uno de ellos no puede menos de sugerir las mismas consideraciones. Hay, sin embargo, un punto, en el cual *De Cartago a Sagunto* se aparta algo de los dos tomos precedentes. En este Episodio, la intervención

de lo maravilloso, tan frecuente, y bien puede decirse que tan atrevida, en *Amadeo I* y en *La primera República* se reduce mucho, quedando limitada a tal cual pasajera aparición de la Madre, de "Mariclío", musa de la Historia, que en los anteriores volúmenes se revestía de carne mortal con harta frecuencia. Los lectores habrán visto que esa exuberancia del elemento maravilloso, desusada en la literatura novelesca moderna, ha sido uno de los particulares en que me fijé con preferencia al tratar de los citados *Episodios,* haciendo los reparos consiguientes a la extrañeza de ese recurso poemático, en un género como la novela, que ha llegado a ser en el curso de su evolución, esencialmente realista y positiva; a estar basada en la observación de la vida. Hasta tal punto, que aun en sus variedades y subgéneros menos realistas, cuando penetra en el campo de lo sobrenatural, como *Là Bas,* de Huysmans, o en la floresta mística, como *La Quimera,* de la condesa de Pardo Bazán, todavía el decorado, la escena, la traza externa de los personajes, todo lo que es vida exterior, sigue siendo realista y nutriéndose de los materiales que la observación nos ofrece. Hasta para penetrar en la región poco frecuentada, mas no inaccesible para el alma moderna, del misterio, la novela no abandona su vestidura de realidad. Y cuando la intervención de lo sobrenatural no obedece más que a un artificio artístico, a una razón de procedimiento, todavía debe de ser administrado con mayor parsimonia este recurso.

Veo con satisfacción que este *Episodio* confirma lo que dije a propósito de los anteriores: que se pueden entretejer las acciones histórica y novelesca, sin necesidad de acudir a lo maravilloso, valiéndose de la causalidad natural, que siempre ofrece recursos a un escritor de tan fecunda inventiva como el autor de *Fortunata y Jacinta.*

***

Y vamos al argumento del *Episodio,* a la disposición interior artística en que nos presenta el material histórico. En esto su semejanza con los dos anteriores es notoria. Asistimos a los hechos históricos acompañados de un guía o introductor (el mismo Tito Liviano de *Amadeo I* y *España sin Rey*) en torno del cual se teje un ligero esbozo de fábula novelesca. Más que un personaje novelesco, Tito es un "cicerone" del lector. Mucho ha variado en el curso de los *Episodios* la intensidad novelesca, la proporción en que la novela concurre a aderezar la historia y a vivificarla. A mi parecer, esa intensidad novelesca llega al máximo en los *Episodios* de la segunda serie. Las aventuras de Salvador Monsalud forman una verdadera y dramática novela en algunos de aquellos volúmenes, y están compenetradas con la acción histórica de tal suerte, que son la historia de la época vivida por un contemporáneo. Alcanzó entonces Galdós la más acabada forma de la novela histórica y la fusión más perfecta de sus dos elemen-

tos. En la mayor parte de los *Episodios* de las últimas series el elemento novelesco ha ido quedando relegado a segundo término; y ya en los últimos, y señaladamente en *De Cartago a Sagunto,* lo que hay de novela es más procedimiento que sustancia. Son estos *Episodios* una crónica novelada de los sucesos del período que abarcan. Un rudimento de acción novelesca sirve para preparar la transición de unas a otras descripciones de los acontecimientos, para relacionarlos entre sí y presentarlos condensados, al modo dramático, en unas cuantas situaciones principales.

En esta disposición sencilla, que por su misma sencillez ofrecería no pocas dificultades a una pluma menos experta que la de Galdós, pues no es empresa llana dramatizar la Historia y hacerla "presente" con un mínimo de evocación novelesca, están presentados los sucesos que comprende *De Cartago a Sagunto.* Debía esta novela, según anuncia el título, llegar desde la terminación del Cantón de Cartagena a la restauración de la Monarquía; pero la abundancia de material histórico le impidió alcanzar este último acontecimiento. En cuatro cuadros históricos se reparte el asunto: las últimas empresas y convulsiones del cantonalismo de Cartagena; el golpe de Estado del 3 de Enero; las operaciones militares del general Concha y su muerte, y la entrada de los carlistas en Cuenca. Si a los mismos historiadores les es difícil dejar de apasionarse un tanto por los hechos que investigan y relatan, aunque sean muy lejanos (se ha sostenido, por ejemplo, y no sin

alguna razón, que en la pintura de las guerras médicas ha influído la tradición del helenismo, el punto de vista de la cultura occidental heredada de griegos y romanos), mucho más arduo será para un novelista secuestrar sus simpatías personales al hacer la evocación artística de algún suceso histórico, sobre todo cuando éste es próximo y tiene todavía algo de viviente, alguna acción sobre las opiniones. De las escenas históricas antes citadas la más objetiva es la de la guerra en el Norte, la de las operaciones del general Concha. Se observa, con todo, en el novelista un deseo, y aun un esfuerzo de imparcialidad. Sin duda, su predisposición a aquel grado de imparcialidad indulgente, que consiste en querer explicarse las cosas, es mayor cuando trata de las aventuras náuticas de los cantonales que cuando describe los excesos de los carlistas en Cuenca, achaque común de las guerras civiles y de las huestes de partidarios; pero ni omite, respecto de las primeras, el aspecto pirático de tales empresas, ni deja de hacer resaltar, en cuanto a los segundos, lo que había de varonil en la figura de doña Blanca. No debe olvidarse que la imparcialidad es virtud tan difícil de practicar como de apreciar. Las mismas causas de parcialidad que actúan sobre el historiador influyen sobre el lector. Es menester que el tiempo enfríe los asuntos para que la imparcialidad de un texto pueda ser juzgada y graduada imparcialmente.

De las pinturas históricas que comprende el *Episodio De Cartago a Sagunto,* la del 3 de Enero me parece la

más acabada, desde el punto de vista artístico. Las páginas a ella consagradas son las mejores del libro, Aquel golpe de Estado incruento, en que lo grave y lo cómico de la vida anduvieron mezclados de una manera muy humana y muy poco dramática, adquiere verdadero relieve plástico al ser reconstruído por la pluma evocadora de Galdós. Pensando en el curso posterior de la historia, aquella disolución de un Parlamento, realizada como se suspende un mitin, parece que marca un nuevo "modus operandi" en la política española; que es el adiós a la barbarie trágica y heroica de las pasadas convulsiones y la inauguración de un sistema de tira y afloja, de componendas, de medias estocadas (según la gráfica frase de un político psicólogo). que ha sido, sin duda, útil y ha evitado algunos males y atenuado otros; pero que ha eliminado el elemento estético. ¡Qué hemos de hacerle, si la vida es así y no se teje para elaborar materia poemática! Quizás es un bien que sólo sea dramática por casualidad y a largos intervalos.

VI

CÁNOVAS

El último Episodio.—Abarca desde la Restauración de la Monarquía en Sagunto hasta los días próximos al primer Ministerio alfonsino de Sagasta. Es una animada crónica de la época, donde se trata de multitud de sucesos públicos y particulares. Por sus páginas cru-

zan las siluetas de la sociedad de Madrid de aquel entonces. Asistimos al estreno de *Aida,* en el Real y al de *Consuelo,* en el Español. Ayala salió a recibir los aplausos del público, según refiere el novelista, no cogido de las manos de los intérpretes de la obra, como es costumbre cuando se trata de dramaturgos comunes, sino solo, en consideración a su alto puesto de presidente del Congreso. Anécdotas curiosas de la vida de los emigrados españoles en París; referencias del final de la guerra del Norte, y en particular de la sorpresa de Lácar; la boda de D. Alfonso con la infanta Mercedes y la prematura y sentida muerte de la joven reina, el episodio de Doña Baldomera, la discusión de la Constitución de 1876, la silueta de Elena Sanz, la paz del Zanjón, el nuevo matrimonio de D. Alfonso, dan variado asunto a otras páginas del libro. A veces rectifica Galdós especies que circularon como ciertas, por ejemplo, la de que el doctor Rubio se presentó de americana en Palacio cuando fué llamado para asistir a la reina Mercedes, haciendo cuestión de aquella indumentaria democrática. Galdós, con discreto sentido, y probablemente con buenos informes, indica que el gran médico español era incapaz de plantear esa importuna derogación de la etiqueta en tales momentos. En cierta ocasión, anterior a la guerra, el socialista italiano Bissolati no quiso ser ministro, alegando que no transigía con la levita ni el frac; pero esta oposición a ciertas prendas de vestir más parece puerilidad y estrechez de espíritu, que muestra de austeridad democrática.

Lo más interesante del libro es, sin duda, el juicio que merece al autor la personalidad de *Cánovas,* que da título al volumen como figura representativa de la época. No hay en este episodio, en realidad, un retrato de Cánovas que ofrezca rasgos nuevos o una vigorosa imagen artística; pero al través de las referencias que se hacen del gran hombre de Estado, alma de la política española en aquel período y en buena parte del siguiente, se transparenta una gran estimación de sus altas dotes y la idea que en principio no es descaminada de que Cánovas, político de la escuela histórica, es decir, atento a las realidades de su país y su tiempo, se vió muchas veces cohibido o estorbado por circunstancias del medio y no pudo hacer todo lo que habría hecho en otro escenario o en época más propicia para escultores de pueblos. Es posible que en la interpretación de este aspecto de la política Galdós arrime un poco el ascua a su sardina, como vulgarmente se dice; pero, en general, tengo por cierta la observación.

No se pueden leer sin emoción, recordando la propia dolencia de Galdós, las páginas que dedica a describir la ceguera transitoria de que adolece su protagonista novelesco, el Tito Liviano a quien ya conocimos en anteriores *Episodios,* y que en éste, aunque alguna vez es visitado por Mari Clio, la musa de la Historia española, o por sus ministros las Efemeras, personificaciones alegóricas al estilo de las que figuraban en los antiguos Autos, no anda en lances tan maravillosos y extraños como los acecidos en otros *Epi-*

sodios. En éste se usa menos de la tramoya y artificio de lo sobrenatural, con lo cual, dada su índole, sale ganando el libro.

A la amenidad de este *Episodio* contribuye la variedad de asuntos que en él se tocan, aunque sea ligeramente y de pasada, como quien hace el inventario de una época. No será verdadera novela. pero es la evocación novelesca de un período interesante y que se ofrece ya a nosotros con la lejanía que requiere la perspectiva histórica.

EL PROBLEMA RELIGIOSO EN DOS NOVELAS DE GALDÓS

I

TORQUEMADA Y SAN PEDRO Y NAZARIN

En muchas novelas de Galdós aparece, bajo aspectos diferentes, el problema religioso o la preocupación religiosa. Veamos cómo se presenta en dos de sus libros: *Torquemada y San Pedro* y *Nazarín*.

El novelista no se ha propuesto (creo yo que no ha debido de proponérselo) filosofar sobre la cuestión religiosa ni hacer obra de propaganda o de disputa, sino presentar uno de sus aspectos estéticos y *novelables*, aprovechando la flexibilidad de un género que, como finge la vida de los hombres y representa sus escenas, puede representar y fingir todos los dramas exteriores e interiores.

Era imposible que no pasara a las páginas de la novela ese movimiento de restauración del espíritu religioso, que parecía tan desmayado no ha mucho y que resurgió lozanamente al final del último siglo, final de siglo que

se juzgó tan extraño y confuso, y es, sin embargo, tan parecido a otros momentos de la historia.

Hecho tan importante y tan propio para estimular la fantasía y para atraer a los espíritus cultos y curiosos no podía pasar inadvertido por la novela moderna, que como todos los géneros, y en mayor proporción que otros, ha experimentado la influencia del ambiente periodístico en que vivimos y persigue la actualidad para dar frescura y vida a sus creaciones.

Es lógica esta tendencia de la novela. Como su abuela de remotas épocas, la epopeya, pintaba civilizaciones que pasaron, refleja ella los aspectos y fases diferentes de nuestra civilización, buscando por el camino del análisis, que corresponde a la creciente complejidad de la vida, la reconstrucción artística que procuraban los épicos por el sendero de la síntesis. Y no lo hace sólo cuando representa dramas colectivos y la acción social se sobrepone en sus páginas a la acción individual. Lo hace también en la representación de los dramas individuales. Al cabo, las ideas, los sentimientos, las aspiraciones, las dudas y las preocupaciones de una sociedad no son entes que floten en el aire separados de las personas de carne y hueso. Tienen realidad en los individuos; son hechos concretos elaborados en las almas, aunque para el pensamiento que generaliza tomen figura de abstracciones. De ahí que para conseguir el efecto máximo de ilusión de realidad que le es dable alcanzar, deba la novela presentar a sus personajes, no como entidades simples, reducidas a la personificación del sen-

timiento o de la idea que trata de hacer resaltar el novelista, sino con toda la complejidad que en la vida ofrece cada individuo, con todo el cúmulo de circunstancias, de tendencias, de ideas almacenadas, de hábitos connaturalizados, que presenta el sujeto más vulgar. Y no ha de pintarlos aislados, sino en relación con su medio propio, en contacto y correspondencia con esa atmósfera social que forman los individuos y que, a su vez, los forma a ellos.

De todos los fenómenos que hoy presenta esa atmósfera social, pocos tan interesantes, al menos desde el punto de vista intelectual, como el neomisticismo, el renacimiento religioso, o como quiera llamársele, que ha hecho comparar a Max Nordau el final del siglo XIX con la época del neoplatonismo alejandrino. En España no lo vemos ni lo sentimos con la misma intensidad que fuera. La crisis materialista sólo ejerció entre nosotros influencia muy débil y pasajera, pues la filosofía no es nuestro mayor cuidado ni nuestro fuerte. Las negaciones absolutas no encontraron atmósfera propicia ni en los días en que más pujantes se mostraban todos los radicalismos y más favorables le eran las circunstancias exteriores. La reacción ha tenido que ser menor naturalmente.

Por eso, apenas llegó a nosotros más que un eco de ese clamoroso llamamiento al ideal en que se confundieron tantas voces y al que se invoca con tantos nombres. Para unos es Buda, para otros algún antiguo Eon del gnosticismo, o el Gran Todo de las filosofías pan-

teístas; quiénes vuelven los ojos hacia el Redentor divino del Calvario; quiénes se forjan un Cristo nuevo a la medida de su gusto; quiénes invocan al ángel de las tinieblas y le rinden culto como en los sábados medioevales. Y todos estos elementos heterogéneos, forman un abigarrado conjunto, en que hay cosas sublimes y cosas grotescas y monstruosas, sacrilegios, y adoraciones fervientes, encíclicas del Papa y aspiraciones de unión de todas las Iglesias cristianas, congresos de las religiones, ritos mágicos, misas negras, lucubracione teosóficas, encantamientos y ejércitos de salvación, de todo lo cual, con ser entre sí tan desproporcionado y de calidad tan diferente, brota, sin embargo, la misma anhelante imploración al misterio del mundo y de la vida, la misma ansiosa súplica de esperanzas y consuelos, la misma fe en un *más allá* de la muerte, y el mismo deseo de que ese *más allá* exista realmente.

II

VOLVIENDO a las dos novelas del Sr. Pérez Galdós. fácil es advertir que el problema religioso se plantea bajo diverso aspecto y en términos de muy diferente magnitud en cada una de ellas. En *Torquemada y San Pedro* no se debe buscar la pintura de místicas sublimidades. Estarían reñidas con el carácter del personaje, tan magistral y vigorosamente retratado por el novelista. La cuestión se presenta allí en su forma vulgar,

llana y corriente, que está a muchas, muchas leguas de distancia de aquel fervor que hace exclamar al alma abrasada de amor divino:

"Aunque no hubiera cielo te adorara
y aunque no hubiera infierno te temiera".

Por el contrario, del cielo y del infierno se trata; de la perspectiva de una vida de ultratumba para la cual conviene prevenirse a fin de evitar los tormentos eternos de los réprobos y ganar la felicidad de los bienaventurados.

Claro que es este un grado inferior del sentimiento religioso, demasiado utilitario para que pueda satisfacer a las almas selectas que tienen alas para elevarse a los arrobamientos místicos, a las más puras finezas del amor a Dios. Pero en cambio es la forma más general de concebir y de practicar la religión. La mayoría de los creyentes y aun muchos escépticos, en ciertas crisis psicológicas que dan al traste con su esceptcismo normal, lo que más claramente ven en el misterio de la Potencia que gobierna al mundo es el premio y el castigo, y los sentimientos que principalmente les mueven son el temor y la esperanza. Así al cabo de tantas y tantas evoluciones de la concepción religiosa, de tan dilatada sucesión de dioses y tan larga serie de teologías, subsisten en el alma del hombre contemporáneo los motivos y las razones que hicieron religioso a su antepasado primitivo de los tiempos anteriores a la historia.

Por este lado *Torquemada y San Pedro* se relaciona estrechamente con *Torquemada en la hoguera*, la primera parte de esta tetralogía, si así puede llamarse, no acabando en comedia, sino en drama muy hondo y enigmático. También allí, en aquella gran crisis moral producida por la enfermedad y muerte del hijo idolatrado, experimenta Torquemada un repentino despertar de fe, en su afán de buscar algún asidero, alguna esperanza en tan suprema angustia.

Mas aquel estado de ánimo es transitorio y fugaz. Con el desengaño desaparecen todas las buenas disposiciones del usurero, que vuelve a ser tan avaro y feroz como antes.

En crisis parecidas le vemos en la última parte de su historia, primero al ocurrir la enfermedad postrera de Fidela (cuya clarividente adivinación de la muerte ha pintado tan bien el Sr. Galdós), y luego cuando ve próximo su fin, aunque la enérgica voluntad de vivir de hombre tan apegado a lo material y positivo de la existencia, lucha y se resiste hasta el último instante a la aterradora idea de dejar de ser, de abandonar el mundo, que al cabo no es tan malo, para sumergirse en lo desconocido.

Cuando acontecen las últimas aventuras de la vida de Torquemada, le vemos convertido de oscuro prestamista que fué en sus principios, harto bajos y humildes, en hombre importante, senador, marqués, banquero acaudalado, puntal o ariete de la Hacienda, según se miren las cosas, personaje en fin, poco menos que ilustre

o ilustre por completo. Mas con todo, el bueno de don Francisco no se encuentra a sus anchas en la dorada jaula y echa de menos su antigua madriguera de los barrios bajos.

El nuevo medio a que ha sido trasplantado, por obra de su matrimonio con Fidela del Aguila, tiene para él mil incomodidades. No acaba de adaptarse a aquel ambiente que es para su tosca naturaleza lo que es una estufa de delicadas flores para un pino, o un traje de etiqueta para un rústico, acostumbrado al suelto vestir de su aldea. Todos los esfuerzos de su cuñada Cruz, para domesticarle, no pasan de la superficie, y basta rascar un poco la corteza para descubrir en el Excelentísimo Sr. D. Francisco Torquemada al usurero de baja estofa (porque usurero, sigue siéndolo) apodado el *Peor*, superlativo harto elocuente.

Esa misma Cruz a quien debe Torquemada sus buenos éxitos sociales, y hasta si se quiere el incremento fabuloso de su caudal, es sin embargo su pesadilla, su verdadera *cruz*, su purgatorio. Este aparente contrasentido es muy explicable. Cruz, con su naturaleza patricia, representa aquel mundo, nuevo para él, en que Torquemada se siente extranjero y que no le seduce como a otros advenedizos menos francos o de fibra menos enérgica. Cruz significa para él la ostentación, los refinamientos del lujo, la servidumbre numerosa, el palacio, los carruajes, las fiestas, todos los placeres y ventajas, y desde otro punto de vista, todas las exigencias de la vida opulenta y señorial que, juzgadas por la

tacañería y la rudeza de Torquemada, no son más que estúpido derroche y aparatosa prodigalidad. Además, Cruz es una superioridad que se le impone, que le obliga a trocar sus hábitos por otros que le son ajenos; que le fuerza a representar en la comedia social un papel que no siente y que provoca un movimiento de rebeldía en carácter tan entero como el del protagonista de la novela.

Cruz es también quien acomete la ardua empresa de la salvación de aquella alma, un tanto tenebrosa, obra, en la cual tiene por auxiliar a un misionero muy simpático: el P. Gamborena—*San Pedro* para Torquemada, por parecerse a cierta imagen del Apóstol.—En boca de este excelente varón pone el Sr. Galdós una crítica muy exacta de la religiosidad superficial de las clases elevadas, que toman a Dios por una especie de rey constitucional, que recibe grandes honores, mas no gobierna efectivamente las almas, y admiten la devoción como un *sport* espiritual tan distinguido y elegante como los físicos que impone la moda. Se comprende que el alma profundamente religiosa del misionero encuentre muy pequeña y frívola esa religiosidad, reducida casi a prácticas exteriores y fundada en el respeto a las conveniencias. Mas también se advierte que el buen Gamborena conseguirá más conversiones evangelizando salvajes que hablando con tan franca sencillez a las gentes de buen tono, poco acostumbradas a que las traten con tal desembarazo, pues por las miserias y pecados humanos, hasta en el terreno esencialmente igualitario de la religión, hay clases. Esto no impide (y hay en ello cierta

ironía del destino) que hombre tan serio y tan sincero, de fe tan sólida y robusta, *esté de moda.* Las señoras se le disputan (en el buen sentido de la frase). Quizá la severa franqueza del misionero es para ellas como un manjar desconocido que excita su paladar moral hastiado de empalagosas y perpetuas adulaciones. Quizá comprenden, con el fino instinto de la mujer, que aquel hombre que no distingue de altos ni bajos entre los pecadores, es la verdadera representación del magisterio sacerdotal.

Pero con Torquemada no es fácil la misión del Padre Gamborena. No es aquella alma fortaleza que fácilmente se rinda. La lucha es dura y porfiada, y el resultado queda indeciso. La última palabra que pronuncia en su lecho de muerte el homónimo del inquisidor famoso: *conversión,* lo mismo puede referirse a la de su alma, que a la de los valores públicos, que traía muy preocupado al enfermo.

Si predominase ahora aquella teoría ética que quería que en las obras literarias quedaran la virtud triunfante y el vicio castigado, podría creerse que el Sr. Galdós no se había atrevido a abrir las puertas de la gloria a Torquemada, por temor de que pareciese abusivo que persona de un sentido moral tan incompleto, después de haber triunfado en la vida, triunfara en el negocio de la salvación (como él lo llama), mientras algunos de los que padecieron bajo su poder de usurero irían seguramente al infierno, empujados por la desesperación y la mala fortuna.

Pero es muy probable que nada de esto haya determinado al autor a elegir tal desenlace. Resulta lógico que al llegar la acción de la novela a las puertas de lo desconocido, dejando al personaje principal sumergirse en las sombras del misterio, ocupe una incógnita la última página. Puede haber en ello hasta una coquetería de artista, encaminada a sostener el interés y la curiosidad del lector hasta después de leída la hoja postrera del libro.

El drama interior que se desarrolla en el alma de Torquemada está muy bien descrito. Hay allí observación psicológica muy perspicaz y muy honda. Aquel fuerte apego a la vida y a las cosas temporales, aquella idea de ganar el cielo como se asegura en el mundo una renta vitalicia por medio del *do ut des* de los contratos, son rasgos muy propios del espíritu positivo de Torquemada, que no le libra, sin embargo, de un vago temor al infierno.

El ciclo o serie de las novelas de Torquemada se cierra perfectamente con ésta, en que el carácter inicial del personaje, que se define tan claramente en la primera, y se muestra un tanto debilitado en las dos siguientes, reaparece con todo su vigor y relieve. La parte descriptiva de la obra tiene esa fuerza de representación que da tanta vida a las novelas del Sr. Pérez Galdós, y que es de lo más difícil de conseguir, porque requiere el consorcio de las dos grandes cualidades del artista: la facultad de observación, o mejor, la visión de la realidad, y la de expresión, la fuerza plástica, creadora, de la

fantasía. Especialmente aquel despertar del palacio de Gravelinas, con que comienza la novela, y aquella comida de Torquemada en la taberna de Vallejo, son dos cuadros realistas, de mano maestra.

III

De *Torquemada y San Pedro* a *Nazarín* la transición es violenta. Hay más distancia de la que parece entre estas dos novelas, que, a no saberlo, no se creerían escritas por el mismo autor, una a continuación de otra, con intervalo de pocos meses. El problema es el mismo, pero ¡es tan diverso su desarrollo dramático! En la primera de estas obras vemos el aspecto vulgar de la cuestión religiosa: la recompensa o el castigo individual en la vida futura; en la segunda pasamos a la región de los espíritus elegidos, de los que podrían llamarse, usando la frase de Schopenhauer, los *vencedores del mundo*. El problema se agranda y se transforma. Le han tocado con su varita mágica las dos grandes hadas de todos los tiempos, el ideal y el amor, que aquí se presenta en su forma más pura y desinteresada: la caridad.

Escrito veinte años antes, *Torquemada y San Pedro* habría tenido la misma actualidad que cuando se publicó. Pero *Nazarín* refleja esa nueva inquietud de los espíritus, ese curioso retorno al misticismo, que puso una melancolía más en el ocaso del siglo XIX, y le convirtió en la antítesis del final de la centuria anterior.

La facilidad con que percibe y expresa el señor Galdós aspectos tan diversos de una cuestión tan propia para apasionar los ánimos—como suele ocurrir con todo aquello en que el sentimiento prevalece—da la medida de la flexibilidad de su talento y hace resaltar esa hermosa independencia del arte, que no pregunta a la belleza cómo se llama ni de dónde viene, y la toma allí donde la halla, sin exigirla más que lo que ella puede y debe dar: la emoción estética.

Nazarín es una de las obras más originales del Sr. Pérez Galdós y de las mejor concebidas y ejecutadas. Sobre todo, es de admirar en ella el arte con que están fundidos el elemento real de los personajes y del medio y la significación ideal y simbólica de aquéllos, de tal suerte, que parecen a la vez símbolos y hombres, símbolos por la significación general que descubre en ellos el pensamiento, hombres por el colorido realista con que aparecen sus figuras ante el lector. Por este lado *Nazarín* tiene un gran antecedente en nuestra literatura: nada menos que el *Quijote,* en que tan admirablemente se combinan la idealidad del personaje y la realidad constante de la acción. Y no se reducen a esto las semejanzas entre la última novela del Sr. Galdós y la obra maestra de Cervantes. *Nazarín* recuerda con frecuencia el *Quijote,* sin que esto perjudique a su originalidad. Podría decirse que *Nazarín* es el Don Quijote del misticismo, nada ridículo, como no lo es el hidalgo manchego, en quien residen todas las virtudes del tipo ideal del caballero andante, a pesar de su

mala fortuna, pero que. como aquél, no se amolda a la sociedad en que vive; es de otra época, lleva en sí la idea de otro mundo y obra con arreglo a ella. *Nazarín* es un personaje del siglo XIII, nacido con seis siglos de retraso, como Don Quijote es un personaje de la edad épica de la Caballería, que llegó a la vida cuando ya se había convertido aquello en novelas y romances.

Otro mérito grande tiene esta novela del Sr. Pérez Galdós: no es ni una apología ni una sátira; se respira en ella ese ambiente de imparcialidad relativa, propio de las más elevadas y serenas regiones del arte, donde reina con tal imperio la belleza que, como el Jehovah de los judíos, no consiente que se adore a otros ídolos. La pasión por una causa puede inspirar y ha inspirado hermosas obras de arte, pero éste despliega más libremente sus recursos cuando no tiene que atender a otros fines que los puramente estéticos.

La primera parte de la novela está consagrada a la presentación del personaje en torno al cual ha de girar la acción. Allá en una casa de vecindad de los barrios bajos, muy bien descrita en su parte arquitectónica, en sus moradores, en todo lo que constituye el fondo del cuadro, es donde aparece Nazarín, y desde las primeras páginas del libro queda retratado con firmes y seguras pinceladas.

La conversación que sostiene con el *reporter* y el acompañante de éste, viene a ser para la novela lo que el prólogo, recitado antes de comenzar la acción, era en las comedias del teatro clásico. En las palabras de Na-

zarín se muestra el misticismo con su tradicional desprecio del saber humano, de la estéril indagación de los secretos de un mundo pasajero de sombras y apariencias. Al oir lo que dice de la futura desaparición de las bibliotecas, de los libros utilizados para abono de los campos, viene a las mientes aquella reacción contra la ciencia que en sus dramas y diálogos filosóficos anunció Renán, impresionado, al escribirlos, por los sucesos de la *Commune,* que le hacían temerlo todo de la democracia. Si en algo acertó, como lo prueban las declamaciones sobre la *bancarrota de la ciencia,* basadas en la hipótesis anticientífica de que el saber debería dar la felicidad, no pudo adivinar que en esta cruzada se adelantaría al espíritu plebeyo y positivo de Caliban, o sea el socialismo, otra tendencia diferente, la tendencia mística, con la cual no contó Renán, quizá por creer que el misticismo estaba muerto y era su resurrección imposible.

A este desdén hacia la ciencia, tan explicable en Nazarín, acompaña otra convicción no menos explicable, la de la decadencia de los actuales tiempos. La disposición de espíritu que supone el misticismo no es la más propia para apreciar lo que hay de bueno en una época de grandes progresos materiales, de más sentido crítico que fe y más inclinada a la justicia que a la caridad. Aparte de esto, los místicos, por lo mismo que desdeñan la ciencia y la realidad misma, no se preocupan gran cosa con la historia, la estadística, ni los demás documentos que ayudan a conocer lo pasado. Se limitan a verlo con los ojos de la imaginación, que tan fácil-

mente embellecen cualquier objeto. Nazarín, por ejemplo, dice que en el día hay más pobres, olvidando aquellas hambres de otros tiempos, desconocidas al presente, al menos en la proporción y con la frecuencia con que se presentaban entonces, diezmando las poblaciones de provincias y reinos enteros.

La crítica que hace de Nazarín y sus ideas el *reporter,* así como las objeciones que presenta después al singular apóstol el alcalde del pueblo en que aquel es preso, aunque exageradas por el novelista, que las da un tinte casi grotesco, y que al exponerlas hace visiblemente de abogado del diablo, tienen un fondo muy racional y sensato. Sublime es el misticismo como ideal de un espíritu superior que se ha emancipado de la esclavitud del mundo, pero extendido a una sociedad como ideal colectivo, seria disolvente y acabaría por arruinarla. La vida es una lucha en que no es posible cruzarse de brazos para esperarlo todo de la bondad divina, que alimenta a los pajarillos de los campos y viste con espléndidas túnicas a los lirios, pero no viste a los hombres, dejando ese cuidado a los sastres. Protegida por el esfuerzo de los que pelean, puede una corta aristocracia de espíritus selectos consagrarse a la vida contemplativa, pero si todos los combatientes arrojaran las armas, la sociedad perecería por hambre o a mano de enemigos exteriores. Sería este un medio tan eficaz para acabar con los dolores del mundo y con el mundo mismo, como la abstención genésica que proponia Schopenhauer, aunque él, comprendiendo, sin duda, que no había sonado

la hora de la negación de la voluntad de vivir, no se cuidó de seguir el consejo.

Pero la mejor crítica de la conducta de Nazarín está en el resultado de sus actos. Los contratiempos que le ocurren son consecuencias naturales de sus virtudes heroicas y sublimes, y por lo mismo nada discretas.

Pierde primero su reputación de sacerdote, albergando en su propia habitación a una daifa de la más baja ralea, a quien persigue la justicia por lesiones graves a otra moza del partido; después, cuando ve su fama gravemente comprometida, lejos de justificarse ante sus superiores, abandona los hábitos sacerdotales; y se va en traje de mendigo a practicar la caridad y a vivir de ella.

Al fin de la jornada, cuando vuelve conducido por tránsitos por la guardia civil, ha dado pobres frutos su doctrina de salvar al mundo con el ejemplo (que, a más de ser una doctrina moral, es una doctrina científica, basada en el poder sugestivo, en el contagio de los actos, más poderoso que todas las propagandas de la palabra). Ha convertido a dos perdidas y a un facineroso, ha impresionado a una pareja de la guardia civil, ha consolado algunas miserias materiales; pero en cambio ha sido motivo de escándalo entre sus compañeros, ha roto el vínculo de la obediencia a sus superiores, habrá inspirado acaso algunas *Flores místicas al Motín,* ha pasado por clérigo amancebado, por encubridor y cómplice de delitos. Quiénes le juzgan hereje, quiénes adorador sacrílego de Satanás. Si se hiciera un balance de

los bienes y los males producidos por su conducta, aplicando el criterio de la aritmética moral de Bentham, difícilmente le sería favorable.

Todo esto forma en la novela una serie de interesantes episodios, admirablemente pintados. La salida de Nazarín seguido de Ándara, la ramera convertida, recuerda las novelas picarescas y hasta tiene algo de ellas, por cuanto se ve aquí la tendencia vagabunda y la afición a aventuras de una raza soñadora y holgazana como la nuestra, tan capaz, en tiempos, de las más épicas hazañas como falta de la perseverancia y la paciente laboriosidad a que deben otros pueblos su grandeza moderna.

IV

En Beatriz y Ándara, las dos discípulas de Nazarín parecen reflejarse las dos opuestas tendencias religiosas: la tendencia tolerante y sufrida que produce los mártires, y la tendencia batalladora que quiere imponer el bien por la fuerza y que produce los perseguidores. El episodio evangélico de la oreja de Malco se reproduce en la escena en que Ándara acomete briosamente a uno de los que vienen a prender al adorado Maestro.

El final de la novela es vago y nebuloso. Nazarín, gravemente enfermo, tiene una visión divina: ve a Jesucristo que aprueba su conducta y le da esperanzas y consuelos. ¿Muere el calumniado apóstol? ¿Sana de su dolencia? Este punto queda en duda, duda que cuando

estaba reciente la novela pudo hacer sospechar si continuarían en otra las aventuras de Nazarín.

A pesar del cuidado que pone el novelista en consignar la ortodoxia de su personaje, es éste un hereje inconsciente, o está en camino de serlo. Las religiones empiezan siendo una fuerza revolucionaria, pero acaban por ser una fuerza conservadora cuando la sociedad se adapta a ellas y ellas a su vez se adaptan a la sociedad. Con el tiempo crece la organización y disciplina de las iglesias, y las iniciativas individuales de reforma, que eran al principio útiles y laudables, se vuelven importunas y peligrosas. Por esto la insistente pregunta que hacen a Nazarín varios otros personajes de la novela, sobre si permanece en la comunión de la Iglesia católica o es hereje, es uno de los rasgos más filosóficos de este libro, cuyo asunto se presta singularmente a la meditación.

MISERICORDIA

I

Es probable que el público de Galdós no clasifique la novela *Misericordia,* entre las mejores que han salido de la fecunda pluma de nuestro gran novelista. Faltan, en efecto, a esta obra muchas de las cosas que atraen y entretienen a los lectores de novelas: movimiento dramático, una acción individual que sobresalga y se destaque del conjunto de la fábula, lucha

animada de pasiones, lances de amor, que son lo que principalmente interesa en la literatura recreativa.

Es muy posible también que la parte más selecta del público, aquella que se paga menos de los gustos vulgares, no coloque a *Misericordia* al mismo nivel de *Angel Guerra,* de *Realidad,* de *Fortunata y Jacinta,* ni acaso al de *Nazarín.*

Mas representa esa obra un verdadero esfuerzo literario. Para los literatos y los aficionados, para cuantos conocen algo, de telón adentro, las dificultades del *oficio,* la última novela de Galdós es una de las que mejor manifiestan la maestría de este escritor, que con muy escasos elementos dramáticos, con una acción reducida al mínimun y un asunto tan sólo esbozado, ha sabido dar a su novela interés y vida extraordinarios.

Por la *manera* (aunque se trata de obras de asunto y condiciones muy diferentes), *Misericordia* me recuerda el drama *Gerona.* Así en la producción escénica como en el libro, el Sr. Pérez Galdós ha hecho gala de una gran sobriedad en el desarrollo del asunto, desdeñando los tópicos en que ordinariamente cosecha sus efectos la literatura.

En ambas obras hay la menor dosis posible de *efectismo,* de artificios para producir impresiones o efectos que no emanen directa y espontáneamente del asunto. En ambas la evocación de la realidad es muy sencilla, pero muy viva. Muestran la vida—*Gerona* la vida pública de una ciudad en un momento de gran interés histórico: *Misericordia,* la vida privada de una clase, tan

varia en condiciones, tipos y procedencias, cual la que forman los mendigos y menesterosos en una gran capital,—muestran la vida, repito, con la menor cantidad posible de afeite o compostura.

Gerona fracasó en el teatro; más ante la crítica que ante el público. Fracaso injusto, a mi entender, pues había allí el germen de algo nuevo, viable y fecundo; de un drama popular histórico, en que lo plástico de la representación entrara por mucho. De un género escénico que hiciese revivir ante los espectadores grandes escenas históricas, amenizadas por una ficción literaria sencilla que sirviera para hacer más agradable y más asequible al público semiilustrado la parte histórica del drama. Este género sería acaso el medio más eficaz de popularizar la historia, de hacerla entrar por los ojos de la multitud y de resucitarla con su color local y de época, para lo cual son gran auxilio, sin duda, los elementos materiales de la representación dramática, decoraciones, trajes, etc. Obras de este género enseñarían mucho más de historia al público vulgar, que los manuales y compendios que andan en manos de las gentes y cuya seca y escueta relación de sucesos y fechas no despierta imágenes en la fantasía, y sólo graba en la memoria algunos confusos datos.

II

CLARO que *Misericordia* no tiene este fin educativo, si bien se parece al citado drama en que la ficción literaria de que se vale el novelista para presentar ciertos tipos y escenas de la vida real, está reducida a proporciones muy limitadas. El interés de esta novela consiste, en efecto, más que en la fábula trazada por la inventiva del novelista y en las situaciones en que coloca a los personajes, en el sabor de realidad que tienen, tanto los tipos como las escenas de la obra. Sin esto, *Misericordia* sólo ofrecería mediano interés, pues el asunto de su principal acción es muy pequeño y casi nunca se levanta sobre el nivel de la vida vulgar, ni por la lucha de pasiones ni por los conflictos en que se ven los personajes.

Pero, ¿basta eso en una obra literaria? ¿Es suficiente una enérgica evocación de la realidad, que desarrolle ante la fantasía del lector figuras y sucesos revestidos de las apariencias de la vida? La experiencia contesta afirmativamente. A no ser así, no habría sido viable la literatura naturalista, ni hubiese habido, acaso, para los libros recreativos otros tipos que el de las historias de caballería o el de los cuentos de hadas.

Si se quieren casos extraordinarios, aventuras maravillosas, personajes casi sobrehumanos o sobrehumanos del todo, hay que buscarlos en este género, que no ha desaparecido, por cierto, sino que comprende actualmente numerosas variedades, desde la novela popular

de aventuras, de Julio Verne o de Laurié, hasta la forma bautizada por la crítica francesa con el nombre de *roman poème,* y de que son ejemplo algunas obras de G. de Annunzio y de los franceses Schuré, Sarrazin y B. Lazare entre otros. La misma novela policíaca o la seudo científica de Wells, no es otra cosa.

Junto a esta clase de obras literarias, ha habido siempre, o al menos ha habido desde que la novela adquiere en una literatura pleno desarrollo, otro tipo de obras, que no buscan el interés en lo peregrino y extraordinario del asunto, sino en la verdad y viveza de las representaciones, y que, por lo mismo, no desdeñan los asuntos triviales, sino que tienen su gran repertorio en la vida común, que es la que más se presta a la observación, y por consiguiente a una expresión fiel y verídica, que sea como un simulacro de la realidad.

Un *yankee,* que emprende un viaje a la luna; un Nebo, como el de la *Decadence latine,* de Peladan; una Maximilla, como la de las *Vergini delle Rocce,* de D'Annunzio, no son seres con quienes nos codeemos todos los días en el mundo real. Son hijos de la fantasía, que, trasladados a los libros, conservan su aire de fantasmas, fantasmas encantadores o simplemente entretenidos, pero fantasmas al cabo, con los cuales sólo sentimos una remota solidaridad. En cambio, humildes personajes humanos, incapaces tal vez de provocar nuestra admiración, nos producen emoción más honda que aquellas brillantes imágenes. Es que los hallamos más verdaderos, y así como los casos y escenas de la

vida real nos impresionan más que los fingidos, entre estos últimos, los que mejor imitan a la realidad son los que mayormente nos conmueven, sugiriéndonos la ilusión de que ocurren entre seres de carne y hueso como nosotros, y a los cuales estamos ligados por los sentimientos de la solidaridad humana.

III

Esto sucede con la novela del Sr. Pérez Galdós. En ella nos presenta a una pobre señora de la clase media, doña Francisca Juárez, que, por su imprevisión y despilfarro, *viene a menos,* hasta el punto de llegar a una mal disfrazada indigencia. Por fortuna, tiene esta señora, para remedio de sus desdichas, una antigua criada: Benigna, la *señá Benina,* raro ejemplo de fidelidad doméstica, la cual, agotados ya todos los recursos para sostener la casa, pide limosna, recatándose de su ama, cuyo orgullo señoril (que es casi lo único que de sus tiempos de prosperidad conserva) se sublevaría contra el amargo recurso de la mendicidad callejera. En una de sus correrías, la pobre *Benina* es conducida, con otros mendigos, al asilo del Pardo. Al volver, encuentra mejorada la posición de su señora. Una herencia, venida muy a tiempo, ha traído, si no la abundancia, al menos algún desahogo a la familia. Lo que no encuentra *Benina* es la gratitud que esperaba. Se la señala un corto socorro, y la infeliz se ve alejada de aquella casa, en que pasó los días de privaciones y amarguras

y que sostuvo valientemente en los periodos de penuria, tendiendo la mano a las buenas almas a la puerta de una iglesia...

Tal es, en resumen, el *argumento* de *Misericordia,* haciendo abstracción de los episodios que de la acción principal se derivan. Alguno de éstos hay muy interesante, como el del ciego Almudena, hebreo marroquí, que se enamora platónicamente de *Benina,* a pesar de los sesenta inviernos de la pobre criada. Es una figura muy poética la de este mendigo, peregrino venido de extrañas tierras, que sabe muchas historias fantásticas de gnomos guardadores de recónditos tesoros y anda con sus pobres ojos sin luz, buscando por el mundo a la dama de sus sueños, como un héroe de leyenda o de libro caballeresco. La figura de Almudena se diferencia profundamente de las demás del libro; es un extranjero en la novela, un tipo aparte, que tiene poco de común con los demás de *Misericordia.*

Las aventuras de *Benina* dan ocasión al novelista para trazar vivientes cuadros de la mendicidad madrileña. Se desarrollan ante el lector escenas de pordioseros pidiendo en los pórticos de los templos, pinturas de las casas de dormir donde se albergan los mendigos y de los tugurios de las afueras donde se cobijan algunos de estos infelices. Y alternando con la miseria sórdida, aparece la pobreza vergonzante, todavía más amarga y penosa, de los *declassés,* de los *venidos a menos,* de Frasquito, doña Paca y Obdulia.

A pesar de la naturaleza del asunto y la realidad

de la pintura, no deja el libro impresión de repugnancia ni horror. Y, sin embargo, la pobreza aparece allí con su acompañamiento de miserias físicas y morales. Pero los pobres que pinta Galdós no tienen aire dantesco de desesperados; son buenas gentes que luchan por la vida a su modo, que ejercen su profesión y tienen su filosofía. Parecen casi felices; ¿quién sabe si relativamente lo son?

IV

Asusta en extremo la pobreza. Hasta la religión la cuenta entre los sacrificios supremos y le ofrece la perspectiva remuneradora de la bienaventuranza. Pero en las dichas y en los infortunios humanos hay algo de espejismo. Mirados a distancia parecen más amargos los unos y más placenteras las otras que son en realidad. El rico o el que vive en holgada medianía tiene una noción más aguda y dolorosa de los horrores de la indigencia, cuando compara su situación con la del mendigo sucio y desarrapado que ve en las calles, que el pobre mismo, habituado a su mísera existencia. La maravillosa fuerza de adaptación del alma humana embota el dolor, como atenúa y borra el placer. Por ella, las dichas que ardientemente codiciamos, nos parecen sosas, de conseguidas, y el dolor que nos estremeció

cuando era amenaza, nos resulta, cuando es realidad, menos punzante. Si apreciamos la dicha no por el conjunto de circunstancias favorables exteriores, sino por la disposición subjetiva, acaso el opulento a quien se ofrecen todos los placeres de la tierra se juzga tan infeliz por pequeñas causas, como el mendigo que ignora si conseguirá el día de mañana el necesario sustento.

Claro está que esta semiequivalencia psíquica de las condiciones humanas no es una equivalencia real ni justifica el grito egoista: "los pobres son los más felices". No, no lo son. Aun resignados, aun satisfechos con su suerte, su condición es digna de lástima. Viven sujetos a todos los inconvenientes de la civilización y privados de la mayoría de sus ventajas. Su subsistencia depende del azar. Le están vedadas, no sólo las satisfacciones materiales de la vida, sino gran parte de las espirituales, como son aquéllas que proporciona el cultivo de la inteligencia, imposible o dificilísimo para los que tienen que resolver cada mañana el apremiante problema cuya fórmula brutal y escueta es esta sola palabra: comer.

La inseguridad de la existencia del pobre se asemeja en algún modo a la del hombre primitivo. Verdad es que en una sociedad civilizada se da rara vez el caso de que se deje morir de hambre a un ser humano; pero en ella todo está acotado y adjudicado, todo en poder de dueño o poseedor, y nada hay que libremente se ofrezca al primer ocupante. Todo es ajeno para el pobre, y hasta la misma conformidad con su estado es lastimosa las más veces, pues suele implicar degrada-

ción y atrofia de las naturales aspiraciones del hombre. Los casos de santidad, de renuncia del mundo, son rarísimos.

Mas si en algún país puede hacerse tolerable el oficio de mendigo, es aquí en España. En las naciones ricas, más metalizadas y más severas con la holganza, se impone la dura ley del trabajo, de la concurrencia, de la justicia distributiva; se paga bien, pero se da con tasa y con sujeción a reglas. Aquí se paga mal, o no se paga, pero se da generosamente y sin contar. Una extensa y añeja organización parasitaria hace que todos den y todos pidan. Cada cual pordiosea y socorre de diversos modos, según su condición y estado. El mendigo es un tipo nacional, un elemento del hampa, que ha dado origen entre nosotros a una rica y abundante literatura especial, la llamada picaresca, con la cual se relaciona *Misericordia,* como *Nazarín,* aunque no sean pícaros, sino santos, o poco menos, sus respectivos protagonistas.

El pobre es *alguien* en España, tiene su fisonomía propia, le corresponde un lugar en el *panorama* nacional, entra como uno de tantos elementos pintorescos en la abigarrada impresión que se forman de nosotros los turistas extranjeros. Hasta se da el caso de que aquí, donde ricos y medianos ignoran el ahorro y viven al día, haya pobres que economicen y lleguen a ser capitalistas, inspirando, cuando el azar les descubre, indignadas gacetillas a los periódicos, que no calculan la suma de privaciones, de angustias y amarguras que re-

presentan los billetes de Banco o los títulos del Tesoro hallados entre los mugrientos harapos de un pordiosero, muerto de repente...

V

CUADRA bien a la novela de Galdós su título *Misericordia*. El novelista no declama ni *hace consideraciones* sobre las causas y remedios de la miseria. Contempla el espectáculo de la mendicidad con ojos enternecidos, no con la fría mirada del moralista, a quien los infortunios de los menesterosos sugieren prudentes advertencias sobre las ventajas del ahorro y las consecuencias de la imprevisión. En toda la obra palpita un caluroso sentimiento de caridad, de misericordia, que, por decirlo así, se cristaliza en el personaje principal de la novela, en *Benina*.

Aunque el asunto nada tiene de risueño, aparece en esta obra, con oportunidad y discreción, el elemento cómico. Sobresale entre todas, bajo este aspecto, la figura de aquel metódico y timorato D. Carlos, que, como gran socorro, regala a su pobre parienta doña Paca... una agenda de bufete, para que establezca una ordenada contabilidad doméstica, base, según él, de la prosperidad de las familias. Ofrecen también rasgos felices de este género Frasquito, doña Paca, *Benina* y algunos de los personajes secundarios.

Hay entre éstos uno que ofrece particular interés: Ju-

liana, la ribeteadora, con quien se casa el hijo de doña Francisca Suárez. El contraste entre la obrera que con su trabajo, su economía y su constancia, va camino de convertirse en *señora,* y la señora acomodada que cae por su desorden y despilfarro en la miseria vergonzante, tiene un cierto sentido social. Es un símbolo de la renovación de las clases modernas, y principalmente de la clase media, que por ser, más bien que una clase, un conjunto de muy varias condiciones y clases diferentes, ofrece tan a menudo ese espectáculo de humildes que se elevan, de ricos que vienen a menos, de gente que se despeña o se desliza a los abismos de la pobreza, y de gente que, desde ellos, sube animosamente a la altura.

Del estilo de *Misericordia* poco hay que decir. Galdós es uno de los escritores que menos han usado de afeites literarios. En su obra de madurez no hay sombra de amaneramiento, de prurito purista, de cuidado minucioso en limar y cincelar la frase. Mas por lo mismo que la forma literaria de sus novelas es sencilla, vigorosa y espontánea, pasan casi inadvertidos los pequeños lunares que podrían señalarse. La impresión del conjunto los hace desvanecerse. Y es de tener en cuenta también que por la naturaleza de los asuntos que suele elegir este escritor y por su manera de novelar, las formas del lenguaje popular y corriente (no del lenguaje plebeyo) preponderan en las obras del Sr. Pérez Galdós, las cuales ofrecen, desde este punto de vista, gran interés lingüístico y forman una rica colección de documentos literarios, donde

se contiene el tipo usual del castellano hablado en nuestros tiempos.

CASANDRA

I

El oficio de escribir ha sido siempre malo en España, pero cada día se va poniendo peor. El producirá poco o nada, y dará menos honra de la que se consigue intrigando en la política y dormitando en la Administración; pero por todas partes le cercan peligros y asechanzas. La coacción la ha tomado con las letras, y sus mil formas andan rondando en torno del papel impreso a ver si pueden echarle una dentellada. Ya el chafarote bélico; ya los padrinos del duelista; ya la amenaza incruenta, pero temible, del papel sellado; ya otras coacciones más suaves, pero que no dejan de pesar sobre el ánimo, ponen tiento en la mano del escritor y le obligan a mirar bien dónde pone los puntos de la pluma. Nadie quiere que la verdad salga del pozo, y pretender sacarla contra ese general *consensus* sería aventura tan extravagante y temeraria como las de Don Quijote.

Afortunadamente, o por aquello de que no hay mal que por bien no venga, como la literatura interesa tan poco y a tan poca gente en España, las coacciones que amenazan a los trabajos puramente literarios son mucho menores. ¿Quién se sulfura por cosa tan baladí,

como no esté directamente interesado en ella o no le toquen las pecadoras letras en punto más sensible que el de la emoción y el juicio estéticos? Pero ahí está el peligro. Las producciones literarias suelen tener alguna relación con las cuestiones que en mayor medida soliviantan a los hombres, y por ahí viene la coacción, aunque sea atenuada y menos visible que la que pesa sobre el escritor político, científico o religioso.

Este exordio tiene por fin explicar cómo al escribir acerca de *Casandra,* de Galdós, a raíz de su publicación me sentía un poco cohibido. En un artículo de un escritor, a quien admiro y a quien profesé sincera simpatía: Alfredo Calderón, leí el anuncio de la tenebrosa conjuración que, en sentir de este ilustre publicista, debía de estarse tramando contra la obra revolucionaria de Galdós. En esa conjuración se nos asignaba un papel a los críticos; el de rebajar el mérito literario de *Casandra,* aparentando imparcialidad y haciendo la comedia de no cuidarnos lo más mínimo de la tesis de esa novela.

Esto me sumió en no pequeñas confusiones, para ver cómo podríamos librarnos de semejante estigma los que no habíamos entrado en tal conjura, ni quisiéramos pasar por vendidos al oro de la reacción, si hubiere algo que no nos agradara en *Casandra.* Y, francamente, no se me ocurrió cosa mejor que declarar, a la llana, que en los juicios que van a seguir no hay la menor prevención de carácter social o religioso, y que no estaba conjurado contra *Casandra* ni contra nadie, ni me va en ello un ardite.

Los lectores asiduos de mis libros y artículos no necesitan de esta protesta. Ellos me han visto seguir durante años la labor literaria de Galdós con una preferencia en que había tanta admiración como simpatía hacia el peregrino y robusto ingenio de este eminente maestro de la novela española; he defendido su teatro en los momentos en que era más discutido; combatí la vulgar y falsa apreciación de los que no querían ver en *Electra* más que una diatriba anticlerical con adornos de comedia de magia. No puede sospecharse en mí prevención alguna en contra de Galdós. Si alguna existiera en mi ánimo, sería favorable y no adversa al insigne novelista.

Y ahora una última advertencia antes de entrar en materia. No crea el lector, juzgando por el exordio, que va a leer una diatriba, un feroz artículo contra *Casandra*. No; hay en esta obra aciertos y bellezas que reconozco, siquiera la impresión general que me ha dejado su lectura es la de ser una obra de decadencia, de desmayo de un fuerte espíritu creador.

II

El género.—En *Casandra* hay muchas cosas distintas que considerar, lo cual ya dice que no es obra vulgar ni insignificante, cualesquiera que sean sus defectos. Y la primera de esas cosas es el género. En la introduc-

ción de este libro dice Galdós que *Casandra,* como sus hermanos mayores *Realidad* y *El abuelo,* pertenece a un género mixto entre novela y teatro. Es novela intensa o drama extenso: un drama más analítico de lo que se usa en las tablas, o una novela menos perezosa en sus desarrollos de lo que suele ser esta clase de obras.

En todas las cosas que participan de dos naturalezas, como estos productos del cruzamiento entre la novela y el teatro, suele predominar alguna de ellas. En *Casandra* domina manifiestamente lo novelesco. Es novela intensa, o, si se quiere decir más sencillamente, novela dialogada. Si el Sr. Galdós pensara en llevar esta obra al teatro, como hizo con *El abuelo* (lo cual ofrecería probablemente dificultades, porque el asunto de *Casandra* y la manera de desarrollarlo se prestan poco a las condensaciones o acumulaciones del interés dramático en unas cuantas situaciones capitales, que casi siempre determinan el buen éxito de las obras escénicas, y a la gradación creciente de la emoción que pide la psicología especial del espectador del teatro); si la llevara a las tablas, digo, tendría que introducir en ella notables modificaciones (1).

La influencia mutua de la novela y el teatro es evidente, mayor acaso la de la primera. Pero como la libertad de la novela es también mayor, por no estar sometida a las condiciones materiales de la representa-

(1) Así ha ocurrido, en efecto.

ción, los frutos de ese subgénero a que Galdós alude suelen inclinarse a la naturaleza novelesca, y más probabilidades tienen de agradar y de adquirir la relativa perfección de que son capaces, como novelas que como dramas.

El género no es nuevo. ¿Qué es, al cabo, la inmortal *Celestina,* sino una novela dialogada de esta clase? Y si saltamos de los siglos medioevales y de lo más clásico de nuestra literatura al tiempo actual y a lo más moderno de las letras contemporáneas, entre las obras de Rudyard Kipling podemos hallar alguna novela dramatizada de esta clase. No hay que decir que en Francia este género se cultiva mucho. *Gyp,* Donnay, Lavedan, han encontrado, en la rapidez del diálogo de esta novela de conversación, el medio de dar más ligereza y hacer más ágiles y sutiles, más sobrentendidas a medias palabras, sus sátiras mundanas. Y en una esfera superior en pensamiento y perfección, los *Dramas filosóficos,* de Renán, más que tales dramas son novelas intensas, dialogadas, al modo que Galdós las entiende.

Pero no por ser estas obras mixtas de novela y teatro, un género capaz de alcanzar un grado considerable de perfección, un género que tiene muchos antecedentes y es cultivado frecuentemente en la actualidad, ha de seguirse de ahí que sea una especie literaria dominadora y belicosa que amenace tragarse al teatro o a la novela propiamente dichos. Convivirá con ellos, influirá más o menos en uno y otra, o será ejemplo de su mutua influencia; pero hasta ahora no hay señales

de que la novela del porvenir sea forzosamente esta novela dialogada ni de que el teatro futuro se detenga y explaye en análisis prolijos al modo novelesco. Creo más: y es que este género de novelas dialogadas al estilo de *Casandra* se cultivará siempre mucho menos que la novela usual y corriente. Ofrece mayor dificultad. Es un género en que fatalmente fracasan las medianías y en que no siempre aciertan los maestros.

¿Llena *Casandra* las exigencias del género? A mi modo de ver, sí. Claro es que esta cuestión no tiene nada que ver con el mayor o menor interés de la obra. Es una cuestión formal, que consiste en si el ejemplar *Casandra* presenta los caracteres del género novela intensa, o dramática, o como queramos llamarla, de suerte que alcance toda la expresión apetecida. Una novela dialogada es una novela en que toda la parte de descripción de personas, lugares y escenas que hay en las novelas narrativas o descriptivas tiene que incorporarse al diálogo con peligro de recargarle con un lastre que puede ser harto pesado, o bien que suplirse con breves acotaciones, como las que se ponen en las obras escénicas. Este sistema es el que ha seguido con preferencia Galdós, aunque a uno y otro hay que apelar en obras de esa clase. Las breves acotaciones de *Casandra* retratan de mano maestra a algunos personajes, como Rosaura, doña Juana, Insúa, don Alfonso de la Cerda, y trazan con cuatro pinceladas una descripción acabada y expresiva de algunas escenas, como la de los funerales, la merienda de las niñas de San Hilario, etc. La

maestría del novelista, que es a la vez autor dramático, se revela en el efecto artístico, certero y hondo, conseguido así con una gran sobriedad de medios.

III

El asunto.—Expuesto en dos palabras, es el abuso de legados y donaciones pías. Gran número de personajes de la novela de Galdós, y la novela misma, expresan el sentir, muy explicable, de los herederos naturales o pretensos de una persona, que se encuentran con el desagradable chasco de que los bienes van a parar a la Iglesia. Estas cuestiones crematísticas han agitado mucho a los hombres, no sólo en sociedades incrédulas o de sentimientos religiosos decadentes, como las actuales, sino en sociedades profundamente creyentes, católicas a machamartillo. Las quejas contra la mano muerta que llenan los archivos de nuestras antiguas Cortes no obedecían a un movimiento anticlerical, sino defensivo de las haciendas particulares, y la ley de la Novísima, ampliada por un decreto de tiempo de Fernando VII, que anuló los legados al confesor que asistiera en la última enfermedad al testador, no era tampoco una medida anticlerical en el sentido que hoy se da a la palabra. Así, pues, el asunto que trata Galdós no es en realidad cosa nueva, ni la censura de ese género de liberalidades entre vivos o por testamento puede decirse que sea revolucionaria de suyo. *Doña Perfecta* y *La familia de León*

Roch son en el fondo sátiras sociales más duras que *Casandra.*

En esta novela vemos a una señora millonaria, doña Juana Samaniego, marquesa de Tobalina, viuda de un comprador de bienes nacionales y contratista con el Estado, que reunió grueso caudal en dichos negocios. Eso del comprador de bienes nacionales es ya tópico en obras tales. Parece que los liberales que las escriben están contagiados del horror que inspiraba la adquisición de tales predios a los católicos netos, y que no creen que hayan podido adquirirse para bien, ni pueden tener otro destino que el fatal que representa a los ojos de un librepensador ir a engrosar las riquezas de la Iglesia. Diríase que el fanatismo no puede hacer presa en los caudales heredados de la antigua aristocracia, o ganados en lícitas y honradas industrias, y que sólo los desdichados bienes nacionales o las ilícitas granjerías son lo que han de ir a parar forzosamente a las arcas eclesiásticas, como si una irresistible fuerza de atracción empujara a los unos a volver al punto de su origen, y a los otros a ser objeto de una especie de restitución piadosa o sacrificio expiatorio. De todo lo cual se desprende que en el fondo de estas disquisiciones anticlericales suele hallarse agazapada una tesis ética, que no discrepa mucho de la que profesan los clericales.

Dejando estas filosofías, digamos que en torno de doña Juana, señora excesivamente devota, y dominada por eclesiásticos y seglares que tienen sus miras puestas en el cuantioso caudal de la dama, se agita una

legión de parientes más o menos famélicos, pero todos necesitados y ansiosos, a quienes doña Juana socorre, aunque no en la medida que ellos desearan, sino con parsimonia y tacañería, sin sacarles de apuros. Todos ellos, o los más, esperan, como agua de Mayo, la muerte de la opulenta anciana y los pingües legados que se prometen: el uno, para explotar mejor las tierras de su patrimonio rural y acrecerlas; el otro, para desarrollar sus inventos mecánicos; quién para vivir con holgura, y no falta alguno que para dedicarse al ejercicio de la usura, pues habiendo sido víctima de ella, le parece semejante explotación del prójimo un desquite legítimo, y un sosegado y productivo empleo de la riqueza. Entre estos parientes y herederos presuntos, figura Rogelio, hijo natural del esposo de doña Juana, el cual vive amancebado con Casandra, hermosa mujer, de quien tiene dos hijos. Este Rogelio, personaje insignificante en la novela, es un anormal, semiloco, que se ha dado al estudio de la demonología: una demonología que cabe perfectamente dentro de los limites del Diccionario infernal de Collin de Plancy o de cualquier otro libro de vulgarización semejante, y que no tiene otra trascendencia que la de ofrecer coyuntura para poner nombres de domonios a los personajes que son antipáticos a dicho Rogelio, y que, como se figurará el lector, son la propia doña Juana y los píos y reverendos varones que tienen más mano en la dirección de su casa y conciencia.

Los presuntos herederos de doña Juana están a pun-

to de padecer un horrible desengaño. La buena señora proyecta disponer, en vida, de sus bienes para obras pías. ¡Calcúlese la desesperación de los parientes cuando se enteran del caso! Una dama aristocrática, que extremaba la devoción para agradar a la beata, casi blasfema; el inventor habla de *echarse a la calle*, de hacer una revolución. Impensadamente les saca de aquel gravísimo peligro Casandra, a quien doña Juana, deseosa de moralizar a su modo a Rogelio, ha tratado de separar de su amante e hijos, y que en un momento de arrebato da muerte a la Tobalina. Gracias a este homicidio, que debe de parecerles providencial, los herederos o legatarios, por virtud de un antiguo testamento, entran en posesión de las ansiadas riquezas, aunque los consejeros de la difunta doña Juana se las arreglan de modo que consiguen dar un regular pellizco a cada manda. En el fondo de su alma todos estos herederos se alegran mucho de lo ocurrido, y están sumamente agradecidos a Casandra; pero los menos sinceros, por el bien parecer, sentirían que fuese absuelta por los tribunales.

Hay, sin embargo, grandes esperanzas de que el Jurado la absuelva, gracias a un elocuente abogado que se encarga de su defensa, y entretanto se casa en la cárcel con Rogelio, como en las viejas y honradas comedias en que era de rigor que el conflicto terminase en boda.

IV

El tono de la novela.—La acción.—Las psicosis en la obra de Galdós.—No es dudoso que, con estos elementos, un maestro en el género novelesco, como Galdós, ha podido hacer una novela intensa, que no lo fuera sólo en el sentido de novela concentrada en diálogos. sino en el de ser una obra de hondo y palpitante interés humano, reproducción artística de la vida real. Pero el defecto de *Casandra* consiste, a mi ver, en que el asunto está tratado con demasiada pasión, fuera del ambiente de serenidad del observador estético de la vida, y esto hace que se aparte Galdós con frecuencia de la hermosa y robusta naturalidad que es gala de sus mejores obras, de la mezcla de sencillez e ironía bonachona que distingue a muchas de ellas, y se entregue a un estado de exaltación, con ciertos visos de mística, que hace hablar a los personajes en tono altisonante y da a muchos trozos de la novela aire de sermón laico.

Esto es lo que echa a perder a *Casandra,* y hace que tenga partes que son sin duda una fuerte sátira social y religiosa no desprovista de fundamento, pero en que el interés novelesco desmaya y pierde el irreemplazable atractivo de la evocación viviente de la realidad.

El tono general de la novela es violento y exaltado, sobran disertaciones filosóficas, están rayanos al delirio, y aun traspasan la frontera, algunos personajes. Para

marcar este carácter exaltado, semimístico, contaminado de cierto iluminismo, de la novela, no bastaba la muerte violenta de doña Juana a manos de Casandra (suceso que yo creo que en la antigua manera de Galdós hubiera sido sustituído por otro desenlace incruento). El novelista necesita algo más, y hace revivir a doña Juana en la figura de una vieja mendiga, o al menos hace que se la representen así, rediviva, los obsesionados herederos, singular episodio que parece inspirado en la doctrina búdica y teosófica del Karma.

No toda la novela, aunque sí una gran parte de ella, adolece de este defecto. Hay escenas de una naturalidad encantadora, como la primera y segunda de la jornada tercera entre Ismael y sus hijos, y alguna otra tierna y grave, como la de la jornada quinta entre Rosaura y Casandra, en la cárcel de mujeres. Las figuras infantiles están trazadas con gracia y frescura deliciosa. Rosaura es un excelente tipo de mujer amante, casera y hacendosa; un ejemplar de las mejores virtudes de la mujer española. Algunos otros personajes están dibujados con feliz ingenio satírico. En general, puede decirse que cuando el novelista sacude la exaltación que da a la novela el tono artificioso y altisonante de que antes se habla, vuelve a recobrar sus sobresalientes cualidades y es el Galdós de antes, el verdadero Galdós.

¿Cuál es la causa de esta desviación de *Casandra* del tipo equilibrado y normal de las novelas de Galdós? Reconozco que estas etiologías literarias son complicadas y difíciles. Con todo, me aventuro a señalar dos

hechos como base para la explicación. Uno de ellos está en el peso de "una misión". Las misiones ajenas al arte suelen hacer estragos en las obras artísticas. La interpretación que se dió a *Electra* ha ejercido, a mi parecer, una influencia desfavorable sobre las obras posteriores de Galdós, o al menos sobre algunas de ellas. Se ha colocado el autor en una posición distinta de la de testigo de la realidad, que es la propia del novelista; en la posición de un adalid o caudillo de la reforma social de España, mirada desde cierto punto de vista. Se le ha dado una misión social, en suma, y esta misión es un cuerpo extraño, un elemento allegadizo que perturba la serenidad estética de sus obras y les da el carácter de un vago apostolado que produce esa desviación de la naturalidad, tan visible en *Casandra*.

El otro hecho es menos aparente. Está por hacer y merecería hacerse, aunque sólo podría llevarlo a cabo un antropólogo y un psiquiatra que fuese a la vez un literato, el estudio de las psicosis en la vasta y monumental obra novelesca de Galdós. Cualquiera que haya leído con atención sus obras, observará que abundan en ellas extraordinariamente las anormales, los matoides, los semilocos y locos por entero; que hay una manifiesta propensión a la psicología mórbida, a las alucinaciones, a los estados patológicos del espíritu. Este elemento, que es accidental en las primeras obras, va acentuándose y ha llegado a adquirir gran importancia en varias de las últimas. En *Amor y Ciencia* y en *Casandra* es importantísimo. En esta última obra varios de

los personajes son positivamente semialienados, y proceden y discurren como tales. Este creciente desarrollo de las psicosis no podía menos de perjudicar a la naturalidad de la obra, porque aunque los estados anormales del espíritu son en sí cosa completamente real, fenómenos naturales, en sus manifestaciones suponen un desvío de la realidad, de la mentalidad ordinaria, del pensar y el hacer normales, y así parece como que la novela misma se contagia algo de la índole de estos personajes.

V

Con este desarrollo de la psicosis se relaciona la singular reencarnación de doña Juana en la figura de la mendiga, que es, a mi parecer, una extraña aplicación de la doctrina del Karma: extraña, digo, por lo poco frecuente que es en nuestra novela utilizar elementos tales. La doctrina del Karma es, sin duda, uno de los más ingeniosos y profundos esfuerzos del espíritu humano para explicar el origen de las desigualdades y de los males de todas clases que afligen sin culpa suya a los hombres. Es, como si dijéramos, el nervio moral o uno de los nervios morales de la creencia en la reencarnación. Según ella, los deseos y los actos del hombre en la vida están tejiendo el destino que ha de caberle en las existencias futuras. Con su conducta, el hombre va engendrando su destino para lo porvenir, fabrica sus vidas futuras. Por eso el verdadero triunfo del espíritu

es dejar de engendrar Karma, no dar materia para reencarnaciones futuras, salir definitivamente del torbellino de las apariencias, para sumirse en el nirvana, en la plenitud de lo absoluto. Algo debe de haber pensado en la doctrina del Karma el Sr. Galdós, cuando uno de los personajes dice, hablando de la singular reaparición de doña Juana: "es un dogma búdico". Puede discutirse la propiedad de esta denominación, pero ella descubre claramente la fuente de este original y raro episodio. Hay que reconocer que la aplicación de la doctrina del Karma está hecha con acierto y fina intención satírica y produce la impresión que sin duda ha buscado el novelista. Ello demuestra el partido que se puede sacar en la novela de toda suerte de ideas, aun de las más apartadas de nuestro ambiente intelectual; pero a condición de que se conserven la naturalidad y la verosimilitud, que aquí resulta salvada porque los herederos de doña Juana que tan ansiosamente esperaban su muerte, pueden tener, y es natural que tengan, un extraordinario miedo de que resucite, de que por cualquier medio estupendo y fuera del curso normal de los sucesos humanos se les vaya la herencia de entre los dedos, y esto basta para explicar una alucinación. ¿Resucita, en efecto, doña Juana? ¿Están alucinados los que creen verla reencarnada en la mendiga? El lector puede elegir la solución que más conforme esté con su temperamento espiritual, pero basta la alternativa para sacar a salvo la verosimilitud novelesca.

EL CABALLERO ENCANTADO

El Caballero encantado es un libro maravilloso y singular. El encanto que reza su título no es metáfora; verdad es la mezcla de lo real y lo inverosímil con que el subtítulo define la índole del relato. Empieza, pues, este libro con los caracteres de una novela contemporánea, observadora de las costumbres que forman el ambiente social; mas luego se introduce en la fábula el elemento maravilloso y la conduce por fantásticas sendas, desde las cuales se siguen contemplando los paisajes de la realidad.

El héroe de esta historia es D. Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, marqués de Mudarra y conde de Zorita de los Canes, mozo de aventajadas partes, el cual, como otros de su estado y linaje, va dilapidando su caudal en placeres y devaneos, viéndose en la precisión de acudir a la usura, remedio pasajero y castigo cierto de los despilfarros, y, lo que es peor, de oprimir a los colonos y renteros de sus tierras, subiéndoles los arrendamientos. Este caballero Tarsis tiene por amigo a un erudito genealogista, hombre de mucho saber, en gran parte inútil, por aplicarse a objetos frívolos y de mera curiosidad, llamado José Augusto del Becerro. En casa

de este sujeto, donde se encuentra cierto día el marqués de Mudarra, llevado allí por la esperanza de distraer sus murrias con la plática de Becerro, se opera un grande e increíble prodigio, que saca a Tarsis de su ser y condición social y por artes sobrenaturales le convierte en otra persona. Como en los cambios de decoraciones de los teatros, la habitación en que están Tarsis y Becerro desaparece y de repente se encuentra aquél rodeado por un coro de garridas amazonas, que resultan ser doncellas celtíberas resucitadas por las artes de magia que funcionan en esta parte de la novela, y las cuales doncellas forman el acompañamiento de una matrona de gran hermosura y noble porte, que es nada menos que la Madre España. Las ninfas celtíberas zarandean un poco a Tarsis y le lanzan a la nueva vida que el hado le tiene reservada para su escarmiento, como se lanza una pelota o cualquier cosa parecida, puesto que lo que hacen es echarle a un barranco. Tarsis se encuentra de súbito convertido en otro hombre. No se llama ya Carlos de Tarsis, sino Gil; no es marqués, sino gañán al servicio de un pobre labrador, colono precisamente de las tierras del marqués de Mudarra. Al principio, por la violencia y repente de aquel cambio de cuerpo y naturaleza, no se acuerda de su condición pasada; mas poco a poco va haciéndose la luz en su memoria y acaba por comprender, sin extrañarse demasiado de ello, que se encuentra encantado. La Madre España, que de vez en cuando se le aparece, para consolarle y animarle, le describe el fin del encantamiento en una de sus primeras

entrevistas: "Se te ata corto a la vida—dice—para que adquieras el cabal conocimiento de ella y sepas con qué fatigas angustiosas se crea la riqueza que derrocháis en los ocios de la corte".

Excelente es la moraleja, y el artificio para llegar a ella puede justificarse como un medio expedito que descarga de innecesarios episodios la novela. Quizás el novelista se ha dicho: Yo podría reducir al noble Tarsis a la condición de gañán, bien por duros reveses de fortuna, bien por algún cruel desengaño que moviese su ánimo a huir el bullicio de la corte y buscar en la soledad de los campos el olvido de sí mismo, como hicieron tantos otros personajes de novela, sin asombro de nadie y aun con aplauso de infinitos lectores; mas esto me obligaría a henchir mi historia con muchos incidentes supérfluos que explicasen esa transición de estados, sin que ella pareciese inverosímil. Mas ¿a qué he de recargar la novela con tal y tanto lastre episódico, cuando a mano tengo un recurso, usado también en muchos libros antiguos y modernos y que lo facilita y resuelve todo, suspendiendo los fueros de la verosimilitud y dando a la fantasía poderes discrecionales? Ese medio es la intervención de lo maravilloso o sobrenatural, que, aparte de su comodidad y de su noble estirpe literaria, tiene ahora otro motivo de loa, y es éste: ya que no ocurren en el mundo maravillas ni milagros, es bien conservarlos en los libros, para que los hombres no se olviden del todo de estas cosas peregrinas.

Hasta aquí conformes estaríamos con el novelista.

Mas parece que, en el punto y hora en que se opera la transformación de Tarsis el aristócrata en Gil el gañán, debió cesar la intervención de lo maravilloso, por lo menos hasta que llegase el momento de devolver al protagonista a su estado y personalidad primitivos y fuese menester que con algún nuevo prodigio terminase el encanto. No es así. Lo maravilloso, una vez suelto, no se ha querido reducir al papel de artificio literario empleado para abreviar una novela y sigue vagando por las páginas de ésta y produciendo escenas extrañas, algunas de un sentido alegórico comprensible, como la de los niños que impiden la fuga de la maestra Pascuala o Cintia; sumamente oscuras otras, como el episodio del limbo o pecera, donde los encantados, vestidos de "habit rouge" y calzón corto u otra vestimenta parecida que les presta cierta semejanza con los peces de colores, se preparan para volver a ser lo que eran en el mundo antes del hechizo.

Gil pasa de gañán a pastor, de este oficio a cantero y excavador en las ruinas de Numancia. En el curso de su encantamiento conoce a una hermosa muchacha llamada Pascuala, que no es otra, a juicio del encantado caballero, que una rica americana, de nombre Cintia, que le desdeñó cuando, en las postrimerías de su fortuna, se dedicaba a buscar un matrimonio ventajoso, la cual Cintia se halla también encantada por las señas. En este estado es más benigna con Tarsis-Gil. Por ella da muerte el caballero a un mal sujeto que se la disputaba, perteneciente a la dilatada tribu caciquil de los Gaitines.

Es perseguido por la Guardia civil; le prenden, se escapa y en la fuga los guardias disparan contra él y contra una pobre vieja, en quien por entonces se encarnaba la Madre España, y les dan muerte. Mas en las historias maravillosas, la muerte no es cosa irreparable; los héroes resucitan a lo mejor con mayores bríos. Esto le ocurre a Tarsis, el cual, después de una estada prudencial en la extraña pecera poblada de humanos peces vestidos de colorado, a que antes se alude, vuelve a su anterior naturaleza y posición social, como si nada hubiera ocurrido, mas algo hay que le recuerde su extraordinaria aventura, pues posee el amor de Cintia, y ese amor ha dado vida a un hijo.

El pensamiento de *El caballero encantado* es feliz. Por donde la obra decae es por exceso del elemento sobrenatural o maravilloso, que debe ser empleado parcamente en un género positivo como la novela, y que, a mi parecer, en ésta se ha desarrollado excesivamente a expensa de la pintura de las penalidades de la vida campesina y obrera, que tan dramático y pintoresco asunto podían ofrecer a una novela de contrastes sociales. Tal como es, *El Caballero encantado* produce la impresión de uno de esos ensueños extravagantes en que se intercalan escenas verosímiles y llenas de realidad, recuerdos de nuestra vida diaria o tal vez de sucesos pasados que nos impresionaron grandemente. Sólo a un escritor que posee en tan alto grado como Galdós el arte narrativo puede serle permitido este abuso de fantasía, que resultaría fatigoso si no fuese por la

amena e insinuante forma del relato y por la intensidad de las escenas de costumbres que le ilustran como viñetas realistas.

Los afanes del labrador; la aflicción de las aldeas que se despueblan a causa de la miseria; la plaga caciquil de Gaitanes, Gaitines y Gaitones, que oprime al pueblo y le tienen en vasallaje, son los aspectos que observa y describe Galdós con preferencia, en las andanzas de sus héroes por caminos y aldeas de España, que dan a *El Caballero encantado* cierto semblante de novela de aventuras. Estas páginas nos saben a poco. Preferible fuera que el ilustre novelador hubiese reducido más la intervención de lo maravilloso, las apariciones de la Madre y las divagaciones a que se entregan los personajes, y hubiera, en cambio, ampliado esa parte viviente de la novela, llena de interés social y de sabor castizo.

El Caballero encantado está escrito en un lenguaje verdaderamente clásico, de pureza y corrección extremadas. Galdós ha llegado a ser uno de nuestros primeros y más castizos prosistas, cosa que ignoran los que, no habiéndole leído con constancia, le juzgan por sus primeras obras, en que había cierto descuido, sobradamente compensado por el colorido, la inventiva y otros méritos y cualidades de la novela. No sólo en el lenguaje, sino también en su traza y contextura general, *El Caballero encantado* recuerda nuestras antiguas novelas y, como ellas, une las galas del decir al interés de los lances que componen su argumento. Ha sido en las novelas de Galdós, el canto del cisne.

LA RAZÓN DE LA SIN RAZÓN

Al mismo tiempo que aparecía en un escenario madrileño *Sor Simona* trayendo, no la forma dramática de un episodio nacional determinado, pero sí el espíritu de los episodios de las últimas series, salía a los escaparates de las librerías *La razón de la sin razón* que parece también cifra y resumen de las últimas novelas de Galdós, donde el elemento místico y sobrenatural, que apunta temprano en sus obras y se va desenvolviendo en el curso de ellas, aparece plenamente desarrollado, disputando el campo a la realidad, acompañándola como una luz misteriosa cuya misión no es alumbrar las cosas, sino rodearlas de un aura de prodigio.

La razón de la sin razón aparece en la serie de las novelas españolas contemporáneas. No obstante, el autor la califica en la portada de "Fábula teatral absolutamente inverosímil". ¿Hay contradicción? ¿Es novela o comedia? Como otras obras de Galdós, recientes y lejanas, *Realidad, El abuelo, Casandra,* etc., es obra mixta, que tiene del teatro la forma dialogada y la concepción abreviada y sintética de algunas escenas o capítulos, y de la novela, digresiones y desarrollos psicológicos, que se acomodan mejor al reposo de la lectura que a la audición y visión compleja y rápida del espectador de teatro. Con la riqueza, el desarrollo y la variedad que han adquirido la novela y el drama, al ensancharse, han ido acercándose y penetrándose, de

suerte que su frontera es incierta y dudosa. Cada vez es más fácil y más frecuente la transmutación de una novela en una obra dramática, y viceversa. No se podrá sostener ya aquella distinción clara y precisa que anunciaba Menéndez y Pelayo refutando a Moratín a propósito de la *Celestina*: el drama es acción; la novela, narración. Eso será, eso fué en las formas puras primitivas. Mas en la novela, la fábula tiende a dramatizarse, propende al eclipse completo del narrador, al aumento del diálogo, a que los personajes se expliquen y manifiesten por sí, sin necesidad de glosas del autor. Y paralelamente, el teatro, al hacerse más psicológico, más teatro de almas, y al mismo tiempo al afinar y detallar más su realismo y al irse alejando del efectismo de las situaciones aparatosas, de las terminaciones de acto de estilo antiguo, que tenían algo de cohete final, se va aproximando al *modus operandi* de la novela. No es que en absoluto se confundan y sólo la representación les separe y distinga, sino que en cada uno de esos grandes géneros hay una gradación de formas que va desde los tipos puros, sencillos, de la novela historial y del drama de situaciones y de conflicto externo hasta las formas complejas, en que el elemento común del drama y de la novela, la representación artística de las costumbres y la proyección en ellas de los conflictos de la vida interior va preponderando sobre los elementos diferenciales, que son elementos de forma y de procedimiento.

***

Abro cada nuevo libro de Galdós con una emoción sincera, formada de amor y de respeto. Es toda su obra literaria la que evocan las nuevas páginas. Es también el espectáculo noble y conmovedor de esa vejez laboriosa y fecunda, atenida todavía al *nulla dies sine linea,* y que continúa sin desmayos una vida literaria gloriosa. Bajo esta emoción leí *La razón de la sinrazón.* Es una fábula alegórica, en cuyo maravilloso texto hay algo de "Fausto", de un "Fausto" español, y por lo mismo realista. Es, como si dijéramos, el triunfo de los buenos sobre los malos, de la razón limpia y luminosa sobre las trapacerías de la farsa social. Lo que me hace recordar al "Fausto" son particularidades de escenario: brujas, diablos, la mezcla de lo real y de lo fantástico.

La razón triunfante está personificada en Atenaida, una maestra, especie de Minerva humana, que ama a Alejandro, hombre de nobles pensamientos y acciones, aunque algo imprevisor y quimérico, y al cabo le salva, sacándole del círculo de las mentiras sociales. En el cuadro final, que bien puede llamarse apoteosis, tratándose de una fábula de esta especie, Atenaida y Alejandro se nos presentan como una pareja redentora que en el rincón campesino donde han ido a establecerse trabaja por mejorar la vida de sus semejantes.

"Yo cultivo la tierra—dice Alejandro,—y Atenaida, los cerebros de estas tiernas criaturas". Y Atenaida, añade: "Ved en esta mujer humilde el símbolo de la razón triunfante. Somos los creadores del bienestar humano. El raudal de la vida nace en nuestras manos

sco y cristalino; no estamos subordinados a los que os de aquí lo enturbian. Somos el manantial que salbullicioso; ellos, la laguna dormida".

***

Las últimas obras de Galdós, que pertenecen a esta manera alegórica, ofrecen un vivo contraste con el realismo intenso lleno de plasticidad, verdaderamente pictórico, de las novelas españolas contemporáneas del momento de plenitud, de apogeo, tales como *Tormento, La de Bringas, Fortunata y Jacinta, Angel Guerra.* Galdós ha sido nuestro Balzac y nuestro Dickens. Ha dominado, al par que el reino de la motivación interior, la poesía del pormenor externo, el arte de la minuciosidad descriptiva. ¿Cómo de ahí ha venido a parar a este arte, un tanto vago y difuso, aunque elevado y noble, de las alegorías, de las personificaciones de ideas, de los símbolos? No es una evolución de última hora. Se ha iniciado hace tiempo. Hay ya asomos de ella en *Miau.* En el teatro se acentúa con *Electra,* con *Alma y vida,* con *Bárbara.* Diríase que la fantasía de nuestro gran novelista y dramaturgo, cansada de imitar las figuras concretas de la vida, las formas a fenómenos individuales, se ha ido elevando a la región de las ideas y de los arquetipos sociales, y que el espíritu de Galdós, eminentemente observador, por lo común apacible y ecuánime, ha pasado de la contemplación de lo exterior a la de la idea o representación interna de los individuos y

se complace en divagar por este círculo sereno, donde los accidentes particulares no son más que sombras proyectadas por la luz interior de cada sujeto y cada asunto.

Ello es que no encontramos en estas nuevas obras aquella evocación de la realidad, aquella visión de la vida, tan rica, tan múltiple, tan humana de *La familia de León Roch,* de *Angel Guerra,* de *Fortunata y Jacinta,* sino otro estilo muy diferente de poesía, como una lejana música de ideas, como una armonía pitagórica. Alguna vez reaparece en un tipo el creador de hombres y mujeres de carne y hueso de antaño. Así en *La razón de la sin razón* las figuras del "Santo Pajón", del cura don Hilario, y hasta, en cierta medida, las graciosas caricaturas de los políticos Cucurbitas, Cylandros e Hiperbolos; mas la traza general es otra.

Como *La razón de la sin razón* es breve, completa el tomo aquella amena conferencia acerca de Madrid con que inauguró Galdós en el Ateneo la *Guía espiritual de España,* y que es un panorama abreviado de la corte, lleno de recuerdos, de observaciones felices, de rasgos pintorescos, todo ello dicho con donaire y agilidad de estilo extraordinarios.

LAS NOVELAS DE BAROJA

LA TRILOGÍA PICARESCA

I

LA BUSCA

He aquí una novela pletórica de vida moderna, sin pizca de pretensión clásica y que viene a entroncar, sin embargo, con la más clara y definida de las tradiciones del género novelesco en España.

La Busca, de Pío Baroja, es, en efecto, una novela picaresca moderna, en cuyas páginas resucita con fresca y lozana savia nueva el género que ilustraron el autor de *El Lazarillo*, Mateo Alemán, Quevedo, Espinel, López de Ubeda (1), Castillo Solórzano, Vélez de Guevara, Jerónimo de Alcalá y el propio Cervantes. Y esta resurrección no es un ensayo arqueológico de imitación de estilo o reproducción de lances y aventuras, trasplantados al ambiente moderno. Es espontánea, no debe nada a los libros de la antigua literatura picaresca,

(1) Si es que no fué autor de *La Pícara Justina* el dominico leonés, Fray Andrés Pérez, como han sostenido muchos, y últimamente J. Puyol en el tomo III de su edición crítica de dicha obra.

aunque tenga con ellos visible parentesco de espíritu. Viene directamente de la observación de la realidad, como de la observación de la realidad nacieron aquellas novelas que son hoy verdaderos documentos históricos de la sociedad española del siglo XVII.

La novela picaresca era la historia de un luchador por la vida. De niño o adolescente desgarrábase de casa de sus padres o ellos le enviaban a ganarse la vida por el mundo. Sirviendo unas veces, ejercitando otras las artes de la picardía, o simultaneando ambos oficios, el de pícaro y el de criado, el mozo iba saliendo de los apuros de cada día. Unas veces le vemos juntarse a alguna compañía de representantes, otras de escudero de damas busconas o de hambrientos hidalgos; cuando al servicio de un clérigo avaro o de algún rico mercader; cuando asociado a malhechores, a mendigos, a un ermitaño embaucador, y no es raro verle llegar como Gil Blas, a la privanza de un señor poderoso y acabar honradamente sus días, ni tampoco verle visitar, contra su gusto, las galeras del rey, y sufrir persecución de corchetes y golillas. En esta azarosa existencia las armas del pícaro son la alegría, el ingenio, la resuelta afirmación de la voluntad de vivir, que le saca a flote en los más difíciles lances.

La novela de Baroja presenta una serie de aventuras semejantes en cuanto lo consiente la diversidad del medio moderno. El protagonista es un "golfo", el pícaro de los días actuales en una de sus manifestaciones más genuinas. Como los héroes de las novelas picarescas,

Manuel, el personaje de *La Busca,* alterna con los trabajos de las capas inferiores de la sociedad, los medios de vivir irregulares del hampa. Criado de una casa de huéspedes, aprendiz de un zapatero de viejo, ayudante de un trapero, unido en ocasiones a despiertos "randas", echa mano alguna vez a lo ajeno, y toma parte en supercherías y engaños como los de los Pablos, los Rinconetes y los Gil Blas; se alberga por las noches en las cuevas de la Montaña del Príncipe Pío, come las sobras del rancho de los cuarteles, ronda por tascas y tugurios, vive de las sobras y los favores del vicio, pero como los pícaros de las novelas del siglo XVII, no es un incorregible, no sienta plaza de por vida en la "heria". Es más bien un viajero a quien su corta fortuna lanzó por esos peligrosos caminos, pero que tiene fuerza de voluntad para salir de ellos y conserva en medio de sus azarosas aventuras un fondo de honradez. Es un hampón accidental. Este es el principal rasgo psicológico del personaje.

También en la ordenación y estructura interna de la novela hay notables semejanzas entre *La Busca* y las producciones de los antiguos novelistas de la picardía.

Las atalayas de la vida y las vidas de buscones eran novelas de aventuras. Su forma no era aquella simétrica ordenación ascendente y descendente que sube de una exposición a un nudo y baja de él a un desenlace, y que es la adoptada por la novela cuando su asunto es un determinado conflicto pasional. Eran novelas "seriales", constituídas por una sucesión o serie de lances y

aventuras, que es al cabo la forma natural de la vida. Así se desarrollan también las peripecias de *La Busca*.

Lo que señala las principales diferencias entre la novela de Baroja y las antiguas picarescas, hay que buscarlo en la variación del medio histórico, en la transformación de los procedimientos artísticos y en el cambio del concepto general de la vida. De la primera de estas causas y de la última (variación del medio social y concepto de la vida) depende el que *La Busca* sea más triste y sombría que sus congéneres del siglo de oro. La picardía era entonces más alegre y aun era alegre en absoluto, porque en una sociedad poco reglamentada, el cambio de posiciones es fácil. El pícaro tenía sin duda más probabilidades de morir ahorcado que hoy, pero tenía también mayores ocasiones para pasar a la sociedad normal, encasillarse en ella y hasta llegar a ser personaje como Gil Blas. El hampa moderna lleva aparejadas mayores miserias y degradaciones; está más aislada, más "desgarrada" de la sociedad normal; la separan de ella más altas barreras. Por otra parte, el concepto de la vida era entonces más optimista; había en el ambiente mayor dosis de esperanza.

A la transformación de los procedimientos artísticos en la novela, debe *La Busca* el ser más descriptiva y dramática que las antiguas novelas picarescas, las cuales, a pesar de su intenso realismo, propendían a la forma puramente narrativa, con reflexiones o intermedios moralizantes, que en algunas (como la *Vida y hechos de Estebanillo González*) llega a hacerse harto pesada. La

pintura del medio, asi físico como social, ocupa mucho más lugar en la obra de Baroja que en aquellas novelas.

La descripción de paisajes y lugares de Madrid; la pintura de las miserias de la golfería, de las menudas industrias rayanas con el delito, donde aparece la persistencia secular de las artes del hampa, y el cuadro de la pobreza y rudas pasiones de las clases inferiores, está hecha con un colorido y un vigor pictórico dignos de un Velázquez de la novela.

A los que estén más versados en la literatura moderna que en la antigua española, *La Busca* les recordará probablemente las celebradas obras de Gorki. Descontando el coeficiente de error que pueda haber en la comparación entre obras escritas en nuestro idioma y que reflejan un medio social conocido y otras que sólo conocemos por traducciones y que pintan un medio para nosotros extraño, vislumbrado sólo al través de los libros, la novela de Baroja aventaja mucho a las del escritor ruso en potencia artística, en composición y en enjundia novelesca. Quizás los materiales objetivos favorecen al escritor español. Los tipos de Gorki, a pesar de todo su realismo, tienen la vaguedad y palidez de las almas eslavas, en que palpita una levadura búdhica, un desgano de la vida, una inconsciente inclinación al nirvana que es rasgo general de la moderna literatura rusa y que parece denunciar un atavismo asiático.

Los personajes de *La Busca* tienen más fuerza, más color, son más determinados, y en la novela hay más riqueza de matices, una complejidad mayor, en la que

entran elementos artísticos como lo cómico, que faltan o son muy imperfectos en la obra del escritor eslavo.

La Busca es, a mi juicio, la mejor novela de Baroja y una de las más sólidas y hermosas que se han escrito modernamente en nuestra lengua. Es un "Assommoir" sin tesis, de un objetivismo absoluto, todo lo más novela que puede ser una novela. Acaso ese mismo intenso realismo de escenas y lenguaje escandalice a algunos lectores; pero el autor podrá contestar con el ejemplo de los antiguos novelistas picarescos, y con las exigencias de lo que los románticos llamaron, con expresión incompleta, pero no sustituída hasta ahora por otra mejor ni más expresiva, "color local".

II

MALA HIERBA

Mala hierba no es una nueva novela que forme un todo completo e independiente. Ni siquiera puede decirse que es la segunda parte de *La Busca*. Más que segunda parte es continuación. Es *La Busca* misma prolongándose en otro título al través de nuevas capas del hampa madrileña. Así, pues, lo que he dicho de *La Busca* puede aplicarse exactamente a *Mala hierba*. Es este libro de Baroja, como el volumen anterior, una novela picaresca moderna. Le distingue un absoluto objetivismo...

un objetivismo todo lo absoluto que puede darse en literatura, donde no hay más que absolutos... relativos.

Son ambas novelas de tipos, no de acciones. Una galería de personajes es lo que las forma. Lo que sucede en ellas no tiene nada de particular. A diario, en la sección de "Sucesos" de los periódicos tenemos los mismos casos en la novela referidos. Lo que sí tiene mucho de particular, es decir, de personal y aun de genial, es la pintura de esos personajes, retratados a lo Velázquez, y en los cuales se junta una individualidad definida y potente con la representación genérica de un tipo social. Manuel, el protagonista de estas novelas, no es ciertamente un ente de razón, una abstracción del "golfo" madrileño, como las del "gavroche" parisiense, que andan en tantos libros traspirenaicos de la época en que estuvo de moda idealizar tipos populares. Es un golfo, uno de tantos, y si representa a la "clase", es porque reune todo lo genérico, porque es un golfo "caracterizado", dentro de sus variaciones individuales.

Hablando de un *Episodio* de Galdós y aludiendo también, de pasada, a los libros de Baroja, hizo el Sr. Navarro Ledesma una atinada observación. Halla en estos libros el mérito de tener poca literatura. Para el que no quiera enterarse o sea algo cerrado de entendederas, esto parecerá una paradoja. ¿Cómo la escasez o la menor abundancia de literatura puede ser mérito en un libro literario? Pues ahí verán ustedes. La literatura a que alude el Sr. Navarro Ledesma es, sin duda, la convencional, las tretas del oficio, los lugares comunes,

los procedimientos deliberados para conseguir un efecto, toda la técnica creada por largos siglos de ejercicio, que tuvo su concreta expresión en las "reglas", cuando éstas no andaban tan de capa caída como ahora. En ese sentido, hacer literatura es hacer una cosa artificial, forzado, que lleva a la vista la marca de fábrica o que con primores y habilidades de forma disfraza la poquedad de la sustancia. Si se escribieran unas bienaventuranzas del arte, habría que decir en ellas: "Bienaventurados los que no necesitan "hacer literatura", los que alcanzan una fresca y juvenil visión de la realidad y la traducen sencillamente en palabras, sin la obsesión del estilo, volviendo a las primitivas fuentes del arte, anteriores a esa técnica y a esa habilidad creadas por el ejercicio.

A más de su elevado valor artístico, tienen estas novelas de Baroja un valor sociológico indudable. Son un archivo de documentos humanos, una representación del hampa, de la mala vida, a la que presta el arte su poderosa sugestión, haciendo una más elocuente pintura que la ofrecida por los libros didácticos y profesionales acerca de este asunto. A propósito de *Mala hierba,* puede hacerse la observación de que las capas superiores del hampa acusan mayor degradación que las inferiores. Los chulos y jugadores de *Mala hierba* son en el fondo más abyectos que los golfos de *La Busca,* aunque representen aquéllos una categoría económica más elevada, y sean éstos más brutales y cínicos. La dureza de la lucha por la vida es una atenuante de las lacras morales, y se

debilita como tal atenuante a medida que se hace menos áspera la lucha.

Del fondo triste de esa novela, en que la mayor parte de los personajes aparecen enfermos de la voluntad, se destacan algunas figuras animosas, oscuros y valientes luchadores por la vida, como la Salvadora y la Fea. A esta categoría moral pertenece también Roberto Hasting, un tipo británico, de constancia y serenidad anglosajonas. Ese tipo del inglés ha peregrinado mucho por la novela española, con muy distintos *avatares*. Le vimos en aquellas novelas olvidadas de hace cincuenta años y le volvemos a hallar en las modernas.

Desde *El collar del diablo* (una especie de *Conde de Montecristo* español), de Fernández y González, hasta *Cádiz*, de Galdós, o las *Aventuras de Silvestre Paradox* y *Mala hierba*, de Baroja, la representación novelesca del inglés ha variado mucho, pero persiste como si ejerciera extraña seducción sobre nuestros novelistas ese ejemplar exótico de otra raza. Antes, en aquellas cándidas novelas construídas "a priori", solía ser el inglés una personificación de la extravagancia y la impasibilidad; luego le hemos visto tomar en figura de lord Grey las apariencias románticas de un Byron o contrastar en las novelas de Baroja, por su voluntad firme y entera, con los tipos vacilantes, indecisos, de personalidad inestable y pasiva que abundan en la galería de personajes de estas obras.

Al trazar el tipo de Roberto Hasting, Baroja se ha inspirado, sin duda, en la realidad, acaso en el asunto

Sakville, en aquella historia del lord casado con una bailarina española, de cuya unión nace un hijo, que al cabo de los años viene a España a perseguir las pruebas de su estado civil. Los periódicos hablaron mucho de esa novelesca historia, que se perdió luego en el papel sellado de la curia, y ha resurgido en las páginas de una novela.

Mala hierba termina en el punto en que acababa la primitiva redacción de *La Busca,* cuando apareció modestamente hospedada en el folletín de *El Globo.* Para dar lugar a la tercera parte, a *Aurora roja,* que será una Aurora roja social, la aparición del anarquismo en las lejanías del horizonte burgués, ha habido que cambiar un poco el desenlace...

III

AURORA ROJA

En la historia de la novela moderna, o mejor dicho, en la historia de las ideas que han influído en la novela y la han suministrado tipos y asuntos, sería un capítulo interesante el que estudiara la representación que han tenido el anarquismo y los anarquistas en las obras de los noveladores contemporáneos. En ese capítulo merecería figurar, por lo sincero e imparcial de la pintura, la novela de Pío Baroja, *Aurora Roja,* que cierra el tríptico de *La lucha por la vida.*

El aspecto poético que ofrecen todas las rebeldías ha seducido a muchos de los novelistas que han tocado este asunto. El *París*, de Zola, y *La Catedral*, de Blasco Ibáñez, pueden servir de ejemplos entre las novelas modernas más conocidas.

La de Baroja no va por estos caminos. No hay en ella odio ni amor a una tesis, ni a una clase de tipos sociales. No hay más que la mirada clara y penetrante de un observador, que mira las imágenes que desfilan por delante de él y, al pasar las registra y escudriña. Así, en la novela de Baroja aparecen reflejados, en los breves límites de un episodio y en la reducida escena de un grupo de aficionados al anarquismo, los varios aspectos de éste, lo que hay en él de vanidad herida de "declassés", que clama venganza, de espíritu destructor de almas aviesas y bestiales. y también de noble ensueño filantrópico de generosos utopistas. El anarquismo es algo proteico, que en cada hombre es diferente: en el uno, crimen; en el otro, rebelión; en aquél, "pose"; en éste, filantropia y humanitarismo. Por eso puede subir desde las fronteras de la criminalidad común a las cimas más altas de la ética y cobijar bajo su indeterminada bandera a tipos morales e intelectuales tan desemejantes como Ravachol, un bandolero, y Tolstoi, un filósofo y un santo laico.

En la serie de novelas de Baroja, que se titula *La lucha por la vida* y forma una prolongación de *La Busca*, la aparición del anarquismo es lógica; no es un episodio traído por los cabellos. En su exploración por las

bajas capas sociales, que ha hecho de la obra de Baroja una novela picaresca moderna, tan intensamente picaresca, tan reveladora de la vida del hampa como las de Mateo Alemán, Cervantes, Espinel, Quevedo y cuantos novelaron la vida de los pícaros del siglo XVII, tenía que tropezar con las ramificaciones de esa moderna rebeldía, cuyas raíces se hunden en el estiércol social del hampa, mientras que sus flores se abren en la límpida atmósfera del pensamiento y se llaman Reclus o Tolstoi, Stirner, y a veces, sólo a veces, Nietzche.

* * *

He recordado una vez más a propósito de *La Busca* y su última parte *Aurora Roja,* las antiguas novelas picarescas españolas. Y es que la obra de Baroja las trae forzosamente a la imaginación del lector, no sólo por la comunidad de asunto, que en estas semejanzas es lo de menos, sino por el realismo intenso de unas y otras novelas y por el estilo...

¿Por el estilo?—se preguntará acaso algún lector. —¿Es que va a resultar Baroja purista, imitador acaso de nuestros escritores del siglo XVII? Nada de eso. El no parecerse a ellos en el léxico, ni en el sabor de época del lenguaje, contribuye a que se les parezca en la manera de concebir y de practicar como debe hablarse en la novela. Desde esa época de la novela picaresca ha habido pocos escritores en este género ni en otro alguno que merezca el apellido de literario, que se ex-

presen en lenguaje tan liso y llano como Baroja, que llamen a las cosas por sus nombres y lleven a los libros el lenguaje usual y corriente en la vida, prescindiendo de esa diferenciación que crea un lenguaje literario distinto del hablado, idioma de la literatura, que cada vez se aleja más del "sermo vulgaris" y adquiere sus giros propios, tasa su vocabulario, expulsando las voces que le parecen demasiado plebeyas, y se forma sus especiales métodos de composición.

Para que esa lengua de la literatura no degenere en una jerga retórica, conviene que de vez en cuando aparezcan "primitivos" espíritus creadores e independientes, que vuelvan atrás, a bañarse en las fuentes del lenguaje y de la inspiración.

Baroja es uno de estos primitivos, uno de estos autores que se desentienden del bagaje literario y de las normas convencionales de un género y se atreven a acudir directamente a la naturaleza. Los primitivos son videntes y creadores. Ven lo real con ojos nuevos y sagaces, que no se han gastado mirando al través de los vidrios de colores de los tópicos literarios. Crean imágenes claras, nítidas, vivientes, que no necesitan otros arreos que su natural hermosura. La frase que Eça de Queiroz escribió como lema en la primera página de *A Reliquia*: "Sobre a nudez forte da Verdade—o manto diaphano da Phantasia", nos ofrece un símbolo aplicable al caso. Los primitivos son los que crean la robusta desnudez de la Verdad, y el refinamiento literario va haciendo cada vez más tupido y espeso el velo, diá-

fano al principio, de la Fantasía, hasta que al cabo vence la ropa y todo queda reducido a una colección de figurines literarios, en los cuales lo de menos es la realidad de lo que llevan dentro.

En *Aurora Roja,* como en *La Busca* y *Mala hierba,* todo es conciso y sobrio. La novela saca su interés de lo representado y de la fidelidad y energía de la representación. Es novelador no es un comentarista; no anota la acción con alambicados análisis psicológicos. La psicología de los personajes sale, por sí sola, a la superficie en sus actos y palabras. Y en las descripciones de paisajes y cosas, unos cuantos rasgos felices bastan para dar una fuerte impresión objetiva. No hay la prodigalidad fatigosa que produce la acumulación de pormenores sueltos. Cada pormenor es un trazo preciso, significativo, necesario para que resulte el conjunto de la imagen.

Son admirables algunas de estas descripciones. De la del cementerio abandonado brota una impresión sentimental honda, pero que no es desmayada ni llorona, sino austera y grave, como es la Naturaleza hasta cuando el espíritu del hombre la presta tonos melancólicos. El contraste entre la alegría del paisaje y la muerte del pobre polizonte y ex titiritero don Alonso, pinta de mano maestra la indiferencia de la vida universal ante la desaparición de los individuos. Hay mucha filosofía schopenhaueriana — filosofía transmutada en arte—en esa bella página.

IV

PARADOX, REY

¿Es novela *Paradox, Rey?* Así la llama el autor, y no hay que llevarle la contraria. Son tan amplias y al mismo tiempo tan confusas las fronteras de la novela, que no cuesta gran trabajo incluir en ellas a cualquier escrito en prosa con personajes y alguna acción. Por otra parte, la anarquía literaria en que vivimos autoriza a llamar las cosas de cualquier manera. Por lo menos no lo impide.

Desde que las fronteras de los géneros se tornan indecisas y hay entre ellos a modo de zonas neutrales, aparecen producciones literarias mixtas que no tienen fácil clasificación por participar de varias naturalezas. Tales son esos hijos del cruzamiento de la novela con el teatro a que alude Galdós en el prólogo de *Casandra,* y que unas veces son más drama que novela y otras más novela que drama.

A mi parecer, *Paradox, Rey,* es sencillamente un poema dramático en prosa, de índole satírica, una forma moderna del poema dramático. En esta obra lo principal no son los sucesos que en ella se relatan, pues de serlo quedaría reducida a una vulgar novela de aventuras en países salvajes; no lo son tampoco los caracteres, procedentes muchos de ellos de otras obras de Pío Baroja y que en ésta se acentúan poco; menos aún las descripciones, reducidas a lo preciso.

Lo principal en este libro es la sátira aguda y penetrante de las instituciones sociales, de todas las creaciones colectivas que ha engendrado la convivencia humana y que se imponen a los hombres por la veneración, por la fuerza o por el poder de la costumbre. Ciencia, arte, formas de gobierno, clases sociales, religión, milicia, todo recibe los acerados dardos de este poema, sobrio en palabras, tan escaso de retórica como suelen serlo las obras de Pío Baroja, pero rico en pensamientos.

El fondo de la obra es terriblemente anarquista, pero hay que confesar que por esos cauces corre una gran parte de la intelectualidad europea. Gran necedad sería esperar que el libre examen después de haber escalado las alturas de la especulación religiosa y metafísica, fuese a tratar con mayor respeto cosas de creación humana, manifiestamente inferiores y que ofrecen mayores blancos a la crítica y a la sátira. La crisis del pensamiento respecto a las instituciones sociales es una consecuencia de la crisis metafísica, consecuencia tan clara como un efecto de la ley de gravitación. Pensar que en una época de ocaso de ídolos, estos idolillos humanos de la organización social, habían de salvarse, es manifiesta locura.

La estructura de la nueva obra de Baroja es sencilla. El diálogo es rápido y breve, sin parlamentos; las acotaciones están reducidas al mínimo, lo cual da a *Paradox, Rey*, un matiz más dramático que novelesco. De vez en cuando, entre dos escenas, el autor habla por

su cuenta, intercalando divagaciones subjetivas, llenas de fresca poesía, como el elogio del acordeón, o el de los caballos del Tío Vivo, que son "intermezzos" líricos, una sinfonía sentimental que acompaña de lejos a la acción dramática.

¿Qué sucesos relata este libro peregrino? ¿Cómo llega a ser rey y de dónde el inventor Silvestre Paradox, cuyas "Aventuras, inventos y mixtificaciones" nos deleitaron años atrás? Con este antiguo amigo hallamos a otros personajes conocidos de la galería novelesca de Baroja, a Mingote, a don Pelayo, a don Avelino Díez de la Iglesia. La aventura que ahora acometen es, si no más extraña, más transcendental que las que corrieron en España. Van a ayudar a la creación de un Estado en Cananí, en Africa, donde un banquero judío trata de establecer una colonia israelita. Con ellos se embarca un grupo cosmopolita de aventureros, el inglés Sipsom, el ingeniero alemán Thonelgeben, Hardibras, héroe; el francés Ganereau, radical con pujos aristocráticos; la Mome Fromage, ex bailarina del Moulin Rouge, y dos o tres señoras, entre ellas la terrible feminista miss Pich, cuya silueta tiene verdadera gracia. La aventura empieza en la navegación con rumbo a Cananí. En una tempestad perece el capitán del buque, el segundo está borracho, la mayor parte de los marineros, también. Entonces los pasajeros eligen capitán al intérprete Goizueta, que ha sido marino, y que en unión de Paradox dirige a los expedicionarios. Encalla la nave en una isla africana, próxima a la costa. Apenas

establecidos allí los náufragos caen cautivos en poder de una tribu negra de Bu Tata. Engañan al rey y al Gran Mago y logran fugarse a otra isla, donde se fortifican y consiguen rechazar el ataque de los negros, quienes después les piden auxilio contra otra horda belicosa y acaban por pedirles un rey, luego que han cortado la cabeza al suyo. Paradox es elegido monarca, muy contra su gusto; reina por algún tiempo en Bu Tata, y reina bien, en beneficio del pueblo, hasta que una columna expedicionaria francesa llega, bombardea el poblado y se hace dueña de Bu Tata, llevándolo todo a sangre y fuego.

Al cabo de algún tiempo, hay allí alcohólicos, variolosos, sifilíticos. La princesa Mahu, hija del rey Kiri, antecesor de Paradox en el trono, baila la danza del vientre en un café concierto. Todos los vicios y lacerias de la civilización han seguido los pasos de los conquistadores. La filosofía de la obra parece ser que, mientras unos cuantos aventureros desequilibrados, pero industriosos, como Paradox y sus acompañantes, consiguen establecer en Bu Tata una Icaria, o por lo menos una sociedad en que se puede vivir, la civilización oficial llega allí como una fuerza cruel y destructora, que se anuncia con las granadas de melinita y trae séquito de corrupción y males sin cuento.

Prescindiendo de exageraciones, hay en este libro, de una ironía acerada y demoledora, una filosofía de la historia de la colonización.

Hay en la obra trozos de verdadera fuerza cómica,

como las sentencias del juez Sipson y el feminismo de miss Pich. Mas lo predominante en ella es un sátira incisiva y batalladora que dispara sus conceptos breves, veloces y agudos como saetas con un humorismo sereno y frío en apariencia, pero en el fondo del cual hay más pasión de la que parece.

Los que hayan leído las "Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox" hallarán entre esta novela y el libro que ahora acaba de salir al público notable diferencia. Si ambos fueran novelas, habría que dar la preferencia a las "Aventuras".

Allí hay infinitamente más realidad, en sentido novelesco, que es el sentido de lo concreto y lo individual. Hay una riqueza de pormenores, de materiales descriptivos de la vida exterior e interior que nos da la ilusión de ser cosas verdaderas y vistas; de que el novelista copia y no inventa.

Es la novela de la bohemia hecha con una verdad y una fuerza intuitiva extraordinarias.

En *Paradox, Rey* la realidad es de otra clase; es realidad de universales, de conceptos, de pensamiento.

Los personajes se mueven en la esfera de lo general. Acaso los verdaderos personajes de este libro son las ideas.

EL TRIPTICO DE *EL PASADO*

I

LA FERIA DE LOS DISCRETOS

A primera vista, *La feria de los discretos* parece muy diferente de las novelas anteriores de Baroja. Tras la impresión honda e intensa de *La Busca* y sus continuaciones, esta novela de ahora produce la impresión de un folletín lleno de andanzas y aventuras extraordinarias. Pero esta impresión es superficial, y una lectura más atenta o una meditación que venga detrás de la lectura, la rectifica.

No nos fijemos en *La Busca,* en *Mala hierba,* en *Aurora Roja,* que son la novela definitiva del hampa madrileña. Pongamos la atención y el recuerdo en otros de los libros de Baroja, en *Silvestre Paradox,* en *Camino de perfección,* en *El mayorazgo de Labraz.* En ellos hallaremos ya alguna semejanza con *La feria de los discretos.* Por lo menos, observamos en todos el tipo de novela serial, de la novela de aventuras que historia las andanzas de un personaje. En ese personaje principal o en los que le rodean vemos la tendencia a la vida errante y aventurera. Es decir, que en las no-

velas de Baroja se reproduce el tipo, modernizado, de nuestra antigua novela picaresca, que era también una novela de aventuras con tendencia al nomadismo en los personajes. Las aventuras requieren, en efecto, cambio de medios; si no de lugares, de círculos sociales. Si Don Quijote continúa en su casa con el ama y la sobrina, lo más probable es que no le hubiese ocurrido cosa digna de mención. La aventura quiere ser perseguida; rara vez viene ella a buscar al aventurero.

No sería difícil hallar también en *La Busca* y en las dos novelas en que ella se prolonga esos rasgos, si bien allí la extremada agudeza e intensidad de las impresiones produce una sensación estática que pugna con el movimiento y el mudar de las aventuras. Pero en *La feria de los discretos* el carácter de novela de aventuras es tan claro que no necesita demostración. El cambio de medios aunque se verifique dentro del marco estrecho de una ciudad provinciana, es evidente.

No se necesita correr luengas tierras para variar de horizontes. Hay en cada sociedad que no sea muy rudimentaria suficiente variedad de capas sociales, de estados de cultura, de riqueza, de posición jerárquica con su psicología especial y su propia herencia de sentimientos, para que el paso de uno a otro brinde mayores mudanzas que el peregrinar por distintos países como turista, como mero espectador, que sigue siendo lo que era antes.

Precisamente en Quintín, el personaje principal de *La feria de los discretos,* se mezclan los influjos de va-

rios medios y herencias. Es hijo de un marqués y de una artesana; su infancia se ha deslizado en un ambiente burgués, en una tienda de Córdoba; luego, adolescente, ha ido a educarse a Eton, y cuando vuelve a Córdoba, britanizado, por fuera, en lo que significa vigor, afición a los ejercicios físicos, gusto por la limpieza y la elegancia, pero mucho menos o nada en ideas y sentimientos, alterna con aristócratas arruinados y con bandidos, huye de la regulada existencia mesocrática que le esperaba en casa de su madre, publica un libelo, toma parte en conspiraciones, cultiva el "chantage", es, en fin, el prototipo del "arribista", del hombre sin escrúpulos, que quiere conquistar a toda costa las ventajas de la vida.

En ese tipo de luchador fuerte y frío, completamente amoral en punto a ideas, ha querido poner Baroja un fondo de romanticismo. Este es el desquite de la moral, que no sólo es doctrina aplicada a regular los actos de la vida, sino también sentimiento y hábito, ética incorporada a la manera de ser del individuo, que es tal vez la más eficaz. Así, Quintín, el personaje de *La feria de los discretos,* quien teóricamente no retrocede ante ningún desmán para conseguir sus fines, en la práctica, cuando se le plantea una cuestión sentimental, no quiere engañar a la mujer a quien ama y le confiesa su indignidad. Ese contraste entre una inteligencia y una voluntad dominadoras y egoistas, de superhombre nietzscheano, y una sensibilidad romántica, es frecuente en las novelas de Baroja.

Por la variedad un poco atropellada de episodios, y el exceso de movimiento novelesco, traducido en lances extraordinarios, puede recordar esta obra, pero sólo superficialmente, alguna de las de D. Manuel Fernández y González; verbigracia, *El collar del diablo*. Pero, repito, que la semejanza es sólo superficial. El fondo psicológico es completamente distinto, y también lo es la sensación del paisaje, que era escasa, en realidad, puro ripio en las obras de aquel famoso escritor, y que en la de Baroja es fuerte y penetrante. De pasada diré que al recordar a Fernández y González es injusticia manifiesta incluirle en el montón de los novelistas por entregas de su época. En realidad, fué un literato de grandísimas facultades, poeta notable y novelador que, dentro del mal gusto que dominaba entonces en el género, escribió algunas obras de verdadero mérito y dejó en casi todas la huella de una gran fantasía y un privilegiado ingenio. Las condiciones de la vida bohemia y de una producción industrial como la de las novelas por entregas, hicieron que Fernández y González fuese a veces notoriamente inferior a sí mismo y dejase entre su labor mucho fárrago que el buen gusto rechaza; pero la historia literaria le debe consideración y le hará justicia.

La feria de los discretos es obra que despierta el interés propio de la novela novelesca. Inferior a otras de Baroja, ofrece, sin embargo, rasgos geniales que la colocan en categoría muy distinta de la de una novela vulgar de intriga.

II

LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS

Es esta novela semejante en la composición—advirtiendo que hay en ella un mínimo de composición—a *La feria de los discretos*. La diferencia está en que la serie lineal de aventuras de *La feria de los discretos* queda reducida a muy poco en *Los últimos románticos*. Cuenta el novelista en esta novela lo que le ocurre en París, durante los últimos días del Imperio, a un español, Fausto Bengoa. En realidad lo que le ocurre a este personaje es poco más que nada. Sometiendo a reflexión el efecto estético que esta obra produce, sorprende que una novela casi sin asunto, en que no sucede nada notable, escrita con descuido y donde no hay más que tipos y paisajes, inspire el interés que positivamente despiertan *Los últimos románticos*. La explicación está, a mi parecer, en la intensa realidad de los personajes que presenta Baroja, cuyas siluetas, llenas de vida, hacen olvidar lo descosido de la novela y la pobreza de la acción. Baroja no posee el arte de las relaciones, de la trama sutil e ingeniosa, de la acción que se ramifica en hechos diversos que vienen a juntarse luego en un desenlace. Pero, en cambio, posee como pocos el arte de las imágenes. Es un gran pintor de hombres. Sus personajes de novela rebosan vida.

Con todo, esta novela no perdería nada de estar es-

crita con mayor cuidado y tener alguna acción. Baroja parece un escritor muy espontáneo, que se cuida poco de los afeites literarios y escribe al correr de la pluma. En ciertas obras suyas, como *La feria de los discretos* y *Los últimos románticos,* ese desaliño y esa improvisación son manifiestos. Baroja ha llegado a alcanzar ese estado de posesión de una fama literaria que permite al escritor dejarse guiar por su gusto, seguir su impulso, escribir como le parece, libertad vedada generalmente al que quiere hacerse un nombre y tiene que agradar, que satisfacer el gusto del público, a fin de que éste repare en él y le otorgue sus favores.

***

¿Quiénes son *Los últimos románticos* que dan título a la figura de Baroja? Hay entre ellos una gentil figura de mujer: Blanca de Montville. Muy hermosa, demasiado hermosa para pobre, y con el orgullo de una princesa, Blanca ama a otro romántico como ella, a un tipo byroniano, convencido de que el matrimonio es perfectamente ridículo. Ella es demasiado altiva para caer por amor o para casarse sin amor, buscando la conveniencia material. Aquella pasión de Blanca tiene un desenlace vulgar; el novio se casa con una muchacha rica. Blanca ve pasar los años, coquetea, intriga, su hermosura resiste triunfal hasta el otoño, pero su corazón desmaya, y un día tiene una aventura de amor, más que una aventura una "mesalliance" de corazón, con un hombre inferior a ella. Ya al final de su vida,

cuando la hallamos en la novela, tiene un salón legitimista, donde conversan graves personajes amigos del altar y del trono.

Románticos de otro género menos distinguido que Blanca de Montville, son también los conspiradores emigrados que nos hace conocer Baroja en las tabernas y "restaurants" económicos de París. Valientes de pega los unos, valientes auténticos los otros, todos con algo de truhanes y algo de caballeros andantes, bohemios de vocación y aventureros nacidos con retraso de siglos, forman una curiosa galería de figuras que se pasa el tiempo bebiendo y hablando mal de "Badinguet" y la española, o sea del emperador y la emperatriz.

Bajo sus apariencias prosaicas, un romántico es también Fausto Bengoa, el personaje principal de la novela. Dentro de una exterioridad vulgar, tiene un espíritu cándido y novelesco. De joven se enamora platónicamente de una cómica ligera de cascos, y ni el verla con sus cortejos le disuade de la creencia de que es una virtud. Se casa luego con una mujer intrigante y frívola que le engaña, y ya entrado en años, da en frecuentar el trato de conspiradores y en creerse un revolucionario tremendo. Es, en suma, un hombre en quien la realidad y la imaginación caminan cada una por su lado.

¿Qué relaciones, qué lazos unen a estos personajes y a los demás que se mueven en el cuadro de *Los últimos románticos?* Hilos tenuísimos, relaciones lejanas o ac-

cidentales, mantienen una apariencia de trabazón entre ellos, pero como antes digo, la novela es una exposición de figuras y de paisajes más que una acción y un asunto.

***

Al describir lugares y escenas del París de los últimos tiempos del segundo Imperio, Baroja ha emprendido una obra no exenta de dificultad para el novelista. se entiende para el novelista moderno, que tiene obligaciones de exactitud poco diferentes de las del historiador. Ese París no ha podido conocerle Baroja "de visu"; tiene que haberse guiado por libros, que reemplazan de un modo muy incompleto la intuición sensible, la impresión directa de las cosas. Verdad es que esto ocurre por lo regular en la novela histórica, pero cuando en ésta se trata de tiempos lejanos, la verosimilitud se satisface con mucho menos que cuando pertenece el asunto a épocas cercanas. Para un escritor extranjero no es muy fácil reconstruir plásticamente, como lo pide la novela, el aspecto de París hace cerca de cuarenta años y las costumbres de entonces. Con todo, el libro de Baroja da una impresión de realidad suficiente para que evoquemos una de las épocas de la emigración española en París.

III

LAS TRAGEDIAS GROTESCAS

En la serie de novelas que enlaza un antetítulo común: *El pasado,* apareció por fin el libro intenso y fuerte que había derecho a esperar de Baroja. Las dos anteriores:—*La feria de los discretos* y *Los últimos románticos*—propendían a la novela novelesca, formada de aventuras, de movimiento exterior, y por lo mismo, un tanto superficial. Esta cuyo título: *Las tragedias grotescas* es un imán de la curiosidad, agrega a las enérgicas visiones de la realidad que en las otras pudimos contemplar, una poderosa emoción artística, reconcentrada y sobria, propia, en fin, de un espíritu como el de Baroja, poco propenso a dar a sus sentimientos e ideas abundosas expansiones retóricas.

En lo que se asemeja este libro a los anteriores es en que su acción aparece dispersa en muchos menudos hechos que no se ordenan con arreglo a un patrón simétrico, y cuya relación es a veces poco aparente. Así suele ser la vida real, pero en las imágenes de ella que nos ofrecen las novelas, el arte introduce la preocupación del orden y la simetría, para impresionarnos mejor, o si no mejor, de una manera más acompasada. El arte está casi siempre muy cercano al artificio, y propende a corregir el desorden aparente de la naturaleza. Tal vez por eso la novela de Baroja nos produce una im-

presión algo confusa, aunque honda y enérgica. Es menester que dejemos posarse y aclararse esa impresión para que sus múltiples elementos se nos ofrezcan fundidos en una imagen de unidad.

Aun entonces esa unidad resulta un poco vaga, y nos muestra dos caras diferentes, como la antigua divinidad del Lacio. Los dos elementos que la componen: la pintura de un medio social que tiene suficiente lejanía para que le podamos llamar, en la acepción corriente de la palabra, un medio histórico, y la exposición de un drama vulgar de la vida privada, son ambos enérgicos y vigorosos, y ninguno de ellos logra absorber ni subordinar al otro. Ni el medio se reduce a ser simple escenario, ni la fábula individual un caso del medio. Se armonizan, pero no se confunden, ni se acoplan en la posición de lo principal con lo accesorio.

El medio social es interesante. Es el París de los postreros días del segundo Imperio. Ya en *Los últimos románticos* había iniciado Baroja su pintura. En esta obra la prosigue y la amplía en un doble aspecto.

La parte exterior y pintoresca está en las descripciones del antiguo París, de aquel París de *Los Mohicanos* en que se conspiraba en las Catacumbas, y también en casas de vetusto y misterioso aspecto, en calles de nombres raros y de quietud medioeval; París de grisetas tiernas, de juventud entusiasta, de enamorados y conspiradores, donde todos los romanticismos y todos los ideales hallaban fácil albergue. Baroja nos hace asistir a las postrimerías de este París, que ante los golpes de la

piqueta de Haussmmann va transformándose en la gran capital moderna de la elegancia y el placer. Paralela es la transformación moral que da origen a la villa cosmopolita del deleite, hacia la cual se sienten atraídos los aventureros y gozadores de todas las partes del mundo, cuyo ideal de vida es la divisa de Sardanápalo: coger las rosas de la vida sin el cuidado del mañana, ni mucho menos la preocupación de ultratumba. Los poetas—entre los cuales hay que contar a los novelistas, poetas en prosa—saben reflejar en unas cuantas imágenes lo que en páginas prolijas tal vez no aciertan a explicar bien los historiadores, cuidadosos de la exactitud del detalle que a veces perjudica a la visión del conjunto o la nubla.

En este libro Baroja ha trazado de una plumada la psicología del segundo Imperio francés, régimen abierto a todos los aventureros, pues él mismo no era más que una aventura, como lo son siempre los gobiernos cesaristas, privados de las dos grandes legitimidades, la legitimidad histórica de las antiguas dinastías, que es la legitimidad del pasado, y la legitimidad popular del presente, que encarna en los regímenes democráticos. Las dinastías son como los vinos: se hacen con el tiempo y sólo el tiempo las depura y ennoblece convirtiendo en derecho la primitiva usurpación.

El drama privado que desenvuelve el novelista en este París de Badinguet es una tragedia grotesca, como reza el título de la novela. Aquel Bengoa a quien conocimos en *Los últimos románticos*, viviendo entre emigrados españoles y revolucionarios franceses, está ya es-

tablecido en la gran capital con su familia. Surge el inevitable adulterio. Baroja trata este conflicto, tan repetido en dramas y novelas durante más de medio siglo, a la manera que Anatolio France trató en uno de sus volúmenes de su *Histoire contemporaine* el caso de madame Bergeret, adúltera, sin poesía, con el análisis de la indiferencia, como un caso en que lo grotesco no se redime con la bárbara medicina de la sangre, ni con el cortante y acerado desprecio de un espíritu superior, y en que, sin embargo, algo queda de trágico, porque hay una vida deshecha o descarriada.

Más que la fábula interesan los tipos. Sobresale Baroja en la pintura de todo género de personajes raros o anormales, desde los "rastacueros" que van a gastarse alegremente en París el dinero adquirido Dios sabe cómo en América, hasta los conspiradores de oficio, los "declassés", los exhombres, resignados los unos con su miseria y su degradación, luchadores los otros, viviendo a salto de mata, como salvajes en medio de una civilización refinada. Todas estas figuras intensas y ardientes, están trazadas con rasgos firmes y viriles de creador. Entre ellas sobresale, porque está hecho con amor, el retrato de Blanqui, y no falta en ese tropel el tipo nietzscheano, y grato a Baroja, del hombre de la voluntad. En esta novela se llama Carlos Yarza. En otra se llama de diferente modo; pero en casi ninguna falta esa silueta, y pongo el casi para no hacer afirmaciones demasiado absolutas.

Hay en esta novela una visión clara, penetrante, de

las cosas y de los hombres, que llega al fondo de las almas con un análisis despiadado y saca la esencia de las cosas a la superficie y a la luz. Es como una luz fría y quieta donde todo se dibuja con trazos cortantes y bien definidos. La manera de Baroja es la más mascuiina entre las de nuestros novelistas. Pero también hay en *Las tragedias grotescas* otra cosa, rara en los libros de Baroja, una llamarada de pasión, un estremecimiento de entusiasmo. Cuando de la corrupción del Imperio brota la roja floración de la Commune, incendio de almas, que envuelve a París en sus llamas, lo épico de aquella bárbara tragedia revolucionaria parece apoderarse del espíritu del novelista, y en una escena final de corte zolesco, mientras Nanette, la cocota, llora al comunero a quien amó cuando era niña pura, y Bengoa, filósofo, dice: "la vida sigue", hace surgir la imágen de la ciudad futura, la esperanza de la resurrección de la utopia que acaban de fusilar los versalleses. Y este final nos convence de que Baroja, ese frío analista de almas, es también un hombre de pasión, un revolucionario...

LAS NOVELAS DE LA RAZA

LA DAMA ERRANTE

La dama errante es un libro anárquico y desconcertante, lleno de ideas, falto de unidad. Por eso, deja una imagen fragmentaria y confusa. Después de su lectura, quedamos sumidos en una especie de niebla intelectual, donde no se dibuja la silueta de un juicio.

La anarquía que reina en las letras da origen a todo género de novedades, de combinaciones, de mezclas híbridas y va creando en la novela,—género de géneros, género tan dilatado que en él cabe todo,—una atrevida mezcla entre lo fantástico y lo real, entre lo verdadero y lo imaginario. Por un fenómeno, que a primera vista parece una regresión a los orígenes, en la novela histórica se va introduciendo como una variedad la novela mítica, que da una versión fantástica y legendaria de los hechos y los transforma a voluntad del escritor, añadiéndoles circunstancias y personajes de invención y no sólo en lo accesorio, que eso lo ha hecho siempre la novela histórica y por eso es novela y no historia exacta y comprobada en todas sus partes, sino en lo esencial de los sucesos. Aunque poco frecuente todavía, esto no es absolutamente nuevo (algo, muy semejante, hay en *La desheredada,* de Galdós, por ejemplo, para no ci-

tar más que un precedente español). *La dama errante* se refiere a un hecho que produjo grande y justificadísima emoción y cuyos personajes son muy conocidos. Para decirlo de una vez, trata *La dama errante* del atentado de que fueron objeto los reyes de España el día de sus bodas y que tantas víctimas produjo. Entre las personas novelescas, Brull tiene muchos de los rasgos del regicida Morral, pero el doctor Aracil es un Nakens imaginario y María, la protagonista de la novela, un personaje completamente nuevo, criatura del novelista.

La libertad en el arte y especialmente en literatura, es hoy ilimitada. Con todo, no apruebo la elección de asunto en la novela de Baroja. La tendencia que revela a disputar la actualidad a los periódicos y a invadir el campo de la historia, antes de que se posen los hechos, me parece peligrosa. Al arte le conviene un estado de serenidad, de contemplación ecuánime que es muy arriesgado y muy difícil llevar a hechos todavía palpitantes. En el libro de Baroja no encuentro yo nada que pueda sonar a apología de hechos execrables, pero sí una indiferencia como la que tendría un marciano caído en nuestro planeta, respecto a los negocios de la tierra. Parece que Baroja se coloca fuera de la sociedad, a distancia de sus sentimientos, de sus valores y de sus apreciaciones, para mirar sencillamente como un fenómeno curioso los hechos que agitan y conmueven a los hombres. Esta glacial indiferencia no puede menos de herir los sentimientos de los que no

viven fuera del tiempo y del espacio, que son los más. Además, este exceso de objetivismo tiene el inconveniente social de entibiar el horror sacro que a las sociedades conviene mantener frente a ciertos crímenes. En suma, el libro deja la impresión de ser obra de un hombre antisocial y de una inmensa y genial extravagancia.

¿Qué móvil ha guiado a Baroja para elegir un asunto tan resbaladizo como el crimen de la calle Mayor? Probablemente, ninguno. Juzgando por la contextura de sus libros, Baroja escribe por inspiraciones, sin atender a ningún género de finalidades, ni seguir un método preciso. Quizás ha intentado una interpretación de almas; tal vez ha querido penetrar con ánimo curioso de investigador por los escondrijos y encrucijadas de los espíritus fanáticos y sombríos de los anarquistas en que arde un fuego interior y subterráneo; acaso ha querido también mirar detrás de la careta de los "dilettanti" del anarquismo, de los farsantes, de los vanidosos, en cuyas almas no hay fuego, sino humo. Mas para la acción de su novela, que consiste en las peregrinaciones del doctor Aracil y su hija, cuando huyen por los caminos y pueblos de España, hacia Portugal, para librarse de la persecución de la justicia, hubiera sido lo mismo arrancar de un crimen anarquista imaginario. Pero como el espíritu de Baroja es objetivo y concreto, puede que haya necesitado tomar por punto de partida un hecho cierto, recibir la sacudida inicial de una fuerte impresión de la realidad.

La dama errante es una novela sin extructura armóni-

ca. No tiene acción en el sentido clásico. Es una serie indefinida de aventuras, una de esas novelas que pueden empezar por cualquier parte de su argumento y pueden durar mientras dure la vida de los personajes. Tiene la forma serial y rectilínea de las antiguas novelas españolas; nada de exposición, nudo y desenlace; una sucesión llana y seguida de hechos. Como novela no ofrece gran interés, pero lo tiene grandísimo como exposición de costumbres, de paisajes, de caracteres. Es un documento de la España contemporánea.

Tiene, además, lo que se encuentra en todos los libros de Baroja, una exuberancia de pensamiento. Baroja es ante todo un pensador de una originalidad y de una independencia salvajes, que están más allá del bien y del mal, de las ideas morales, de la herencia histórica, de las conveniencias sociales y literarias. Dice cosas poéticas y profundas, cosas extravagantes; cosas groseras; dice, en suma, todo lo que se le ocurre y se le ocurren infinitas cosas. Es además un observador penetrante que llega con la mirada a la entraña de los objetos y las almas, un espíritu en libertad que ha roto todos los frenos y corre desbocado por los campos del pensamiento y de la fantasía. Su libro está sembrado de paradojas y de aforismos centelleantes, que pueden dispensarse de todo, hasta del estilo, por el brillo del concepto.

"Con el fondo negro de la perversidad y del pecado—dice página 21—las tonterías humanas toman grandes perspectivas y el hombre es principalmente un animal aparatoso y petulante...

"Con un poco de deshonor, de lágrimas y de infierno, don Juan se destaca como un monstruo, pero se suprime todo esto, desaparece el dilettantismo de la fechoría, de la deshonra y del demonio, lo malo se convierte en anormal y don Juan queda reducido a un hombre de buen apetito. En una sociedad donde reinara el amor libre, el famoso burlador sería un benemérito de la patria, y el jefe del Estado le daría una palmadita en el hombro y le diría:

—Treinta años y cuarenta hijos. ¡Bravo, don Juan!—y le pondría una corona de laurel en premio a su civismo...

"En la cabeza del orador fácil las ideas no brotan arrastrando las palabras, sino son las palabras las que van sugiriendo las ideas. Esto no es extraño: las palabras son vehículos del pensamiento y les queda siempre un residuo espiritual. Un loro que repitiera palabras ambiguas, llegaría a dar la impresión de un animal inteligente. Un orador que tiene un repertorio más extenso que un loro, puede parecer inteligentísimo."

.....

La pintura del Madrid romántico de hace veinte o treinta años y del cambio que ha sobrevenido en las costumbres, ha dado motivo a Baroja para escribir unas sabrosas páginas, más ingeniosas que exactas en los pormenores, aunque tienen un gran fondo de verdad.

Pero no se reduce todo en *La dama errante* a fuegos artificiales del ingenio. Hay una impresión artística, melancólica y honda. Un sentimiento de nomadismo, una

aspiración a salir del marco reglamentado de la vida urbana moderna, que ata al hombre a los mismos lugares y a las mismas ocupaciones, y le impone una vida monótona, en torno a los mismos objetos. Diríase que el autor y los personajes de esta novela sienten la nostalgia de la España antigua aventurera, de los pícaros, de los estudiantes hampones, de los soldados fingidos, que peregrinaban a pie por todos los caminos con poco más equipaje que su ingenio y sus trazas; que paraban poco en las ventas y en los pueblos, dejando tras sí reguero de burlas y malicias, que vivieron plenamente la vida errante, la vida de aventuras y azar, alegre y sufrida, fuerte para la privación y el dolor. De esta visión de la España actual surge la imagen de la España vieja. No en vano el libro se titula *La raza*. En Baroja, tan moderno, tan poco nacionalista, hay una veta artística castiza. Acaso por haberse asimilado la oscura psicología de la raza es por lo que ese rasgo del nomadismo aparece tan frecuentemente en sus novelas.

II

LA CIUDAD DE LA NIEBLA

De los nuevos novelistas que se han dado a conocer en los últimos años del siglo XIX, Baroja es el que prefiero. Supera en potencia intelectual a la mayoría de los escritores españoles. En sus libros y en los de Unamuno es donde se encuentra más abundancia de ideas, aunque muchas de ellas sean extravagantes y utópicas.

Baroja tiene además una sinceridad de hombre en estado de Naturaleza y un desprecio de los adornos retóricos rarísimo entre literatos.

En opinión de muchos, Baroja no tiene estilo, escribe de una manera vulgar y pedestre, aunque no sean vulgares las cosas que dice. Si el estilo consiste en hacer frases o rebuscar palabras es indudable que Baroja carece de estilo. Pero el estilo es la manera del escritor aplicada al lenguaje o a la composición literaria, y siendo así, Baroja tiene estilo, un estilo que es un cendal transparente de su pensamiento. El velo de palabras interpuesto entre las representaciones del autor y el lector está reducido a lo menos posible. En Baroja el estilo es un medio de expresión dócil y disciplinado que se acuerda de que es medio a todas horas, y no se ocupa en engalanarse para adquirir importancia sustantiva. Sus palabras valen por lo que dicen más que por la manera de decirlo.

La labor de Baroja es copiosa. Antes de *La ciudad de la niebla* tenía publicada una docena larga de volúmenes. Las que llama las trilogías: tres series de a tres novelas: *La vida fantástica* (*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, Paradox, rey,* y *Camino de perfección*); *La lucha por la vida* (*La Busca, Mala hierba* y *Aurora roja*); *El pasado,* (*La feria de los discretos, Los últimos románticos* y *Las tragedias grotescas*). Las dos primeras trilogías (de las cuales *La vida fantástica* es algo arbitraria como colección o serie, pues *Camino de perfección* se relaciona es-

casamente con las novelas de Paradox) son muy superiores a la tercera: *El pasado*. En las últimas novelas agrupadas bajo el título de *La raza* ha vuelto a levantarse el novelista, especialmente en *La ciudad de la niebla,* continuación de *La dama errante,* primera de este grupo. Además ha publicado el Sr. Baroja dos novelas que agrupa bajo la rúbrica de *Tierra vasca* (*La casa de Aizgoni* y *El mayorazgo de Labraz*) y tres volúmenes de cuentos y crónicas (*Vidas sombrías, Idilios vascos* y *El tablado de Arlequín*). *Vidas sombrías* fué su primer libro y desde él vengo siguiendo con interés no interrumpido la labor de este escritor. Después ha añadido a estos libros las novelas de *Las ciudades* (*César o nada* y *El mundo es ansí*) y de *El mar* (*Las inquietudes de Shanti Andía*) y la ya larga serie de las *Memorias de un hombre de acción,* especie de nuevos *Episodios Nacionales.*

***

La ciudad de la niebla, es un libro esencialmente moderno. Está allí lo más característico de la vida moderna: el industrialismo y el maquinismo de la inmensa metrópoli británica, la mayor ciudad del mundo, y la rebeldía social que brota como un musgo en esta fase fabril de la civilización, que ha creado una esclavitud sin esclavos. Trabajo y anarquistas es lo que se ve en *La ciudad de la niebla*; el enorme mecanismo humano que marcha sin cuidarse de los individuos, de su vida, de sus sentimientos, de su interior satisfacción espiritual, y la

huraña actitud de rebeldía y de combate de las individualidades ardientes y reconcentradas que no quieren que el individuo se ahogue en esa férrea organización y sueñan con la utopia de una sociedad justa y libre, en que todos sean buenos y felices. Los anarquistas van a Rousseau por el camino de la dinamita. Hay que reconocer que para Baroja, que es un anarquista intelectual y pacífico, es un magnífico asunto el de *La ciudad de la niebla.*

Un satírico resumiría quizás la impresión que deja esta novela, diciendo que es una guía literaria de Londres. Esta definición sería superficial. Es verdad que el paisaje de Londres es parte muy importante en la obra de Baroja; pero el paisaje, además de contener descripciones que tienen la expresión y la dureza de aguas fuertes, está poblado espléndidamente de ideas.

De ideas más que de hechos. La acción de esta novela es sobria y escueta. El doctor Aracil y su hija María (la dama errante), que tuvieron que huir de España acusados de encubrimiento del atentado de la calle Mayor, han llegado a Londres, común asilo de anarquistas de todos los países. Lo que en *La dama errante* se nos reveló ya cerca de la psicología de estos dos personajes, se confirma y desarrolla. La frivolidad y la inconsciencia que forman el fondo del carácter del doctor Aracil, su egoismo, su falta de sentimiento, se manifiestan todavía con mayor claridad en la inmensa ciudad mecánica, donde él y su hija son dos átomos perdidos entre miles y miles de inmigrados de todas partes y millones de ha-

bitantes. María se nos presenta, como en *La dama errante,* seria, animosa, sensata, recta. El doctor Aracil se ocupa primero en hablar mal de Londres y de los ingleses y luego en cortejar a las señoras que habitan en el mismo hotel. Aunque los recursos de los emigrados van disminuyendo y están a punto de extinguirse, no se le ocurre trabajar, ni se cuida de su hija, que animosamente le ayudó a fugarse de España. Acaba por casarse con una americana e irse a América, dejando a María en un colegio, que es una prisión. La dama errante se cansa pronto de aquel encierro y afronta valientemente la lucha por la vida en el inmenso Londres. Pasa horas de miseria en compañía de una rusa de quien se ha hecho amiga; consigue al cabo una colocación, padece un desengaño amoroso y, al cabo, fatigada de aquella vida de lucha bajo un cielo frío, opaco y gris, vuelve a España y se casa con un hombre inteligente y honrado, el primo Venancio, a quien conocimos en *La dama errante.* Así acaban las aventuras de la hija del doctor Aracil. Se adivina que su novela no tendrá otra parte, una continuación. Convertida en una buena madre de familia, saca a sus chicos a tomar el sol por el paseo de Rosales. "Ha engrosado un poco—dice el novelista—y es una señora sedentaria y tranquila". Estas sencillas palabras dicen más que muchos análisis psicológicos. Pintan el desenlace próspero y dichoso de una existencia: la felicidad que no tiene historia.

Las aventuras de los dos emigrados en Londres son muy sencillas y la novela se compone en gran parte de

las descripciones a que antes se alude y de la pintura de los tipos con quienes se relacionan el doctor Aracil y su hija. Estos tipos son anarquistas, judíos, emigrados de diversas naciones, vagabundos, exhombres, confidentes de la policía. Toda esta fauna social está pintada con rasgos breves, agudos y seguros, y a veces con amor. Se advierte en tal cual pasaje la simpatía del anarquista intelectual hacia los ácratas de todas clases.

Cuando María y su amiga la rusa Natalia van a pedir auxilio, en un momento de apuro, al anarquista Baltasar, una de ellas dice:

—Tienen algo de santos estos hombres.

—No, los santos eran más egoistas—replica la otra;—esperaban algo, y éstos no esperan nada.

Los paisajes de Londres tienen una intensidad extraordinaria. Dan la sensación del dinamismo, del movimiento fabril, de la agitación incesante del trabajo. Las descripciones de las orillas del río, del puente de Westminster, del barrio pobre de los alrededores de Covent Garden, del cementerio de Saint Giles in the Field, de Withechapel, el barrio de Jack el destripador, del patio de la Fuente en el Temple, se apoderan del lector a poca imaginación que tenga. El movimiento incesante de los trenes, el bosque de grúas y de chimeneas, el conjunto de construcciones industriales, el ruido ensordecedor de las máquinas, el humo, la actividad incesante de colmena forman una dura e imponente imagen, cantan el himno de una sabia y magnífica barbarie, salida de la civilización, que como los déspotas antiguos, como

los remotos Faraones constructores de pirámides no se cuida del dolor de los individuos. También el industrialismo, el Faraón moderno, construye su pirámide de riqueza y oro, con el sudor, las lágrimas y la sangre de infinitos hombres. Se comprende que en medio de aquel tráfago y aquella muchedumbre humana, pueda sentirse el individuo más solo y más perdido que en un desierto.

Alguna vez intercala Baroja una página tierna, de blanda poesía en ese cuadro hosco y duro, de una magnificencia inhospitalaria, tales la digresión de la mecanógrafa, y el prólogo de la segunda parte, una especie de intermezzo, entre sentimental y escéptico, en que habla el autor.

En *La ciudad de la niebla* pululan las ideas. Es una novela más poblada de ideas que de personajes. La paradoja se alía a veces con la clara noción de las cosas. Véase como muestra este párrafo, que podría titularse: "Lo que sería menester para que Madrid fuera Londres", y que recuerda vagamente, dándole superior expresión y reduciéndola a sus verdaderas proporciones de "boutade" o salida, cierta teoría que expuso D. Pompeyo Gener en sus *Heregías*:

"Pon tú la capital de España a esta altura sobre el nivel del mar, con esta atmósfera pesada y húmeda, con un río así, y en poco tiempo la gente de allá, en vez de irritable y nerviosa como es se haría tranquila y equilibrada. El pueblo aumentaría de tamaño rápidamente, crecerían los árboles en sus alrededores, crecería la hier-

ba, y las miradas de los madrileños, en vez de ser intensas y fuertes se harían vagas y dulces. Los madrileños no tendrían como ahora los nervios excitados por el clima áspero y seco, no serían tan vivos ni harían chistes, estarían más tranquilos, y su inteligencia, más pesada, sería más fecunda. La gente de buena voluntad estudiaría las necesidades del país y desaparecería en las provincias el odio a la capital. Se entraría en un café o en un sitio público y no nos miraríamos como nos miramos allí todos: con odio. Madrid sería para España lo que es Londres para Inglaterra, y España estaría bien."

Pues ¿y la psicología de la mundana? Baroja derrocha el ingenio, la penetración y el atrevimiento, al trazarla en estas líneas:

"Cuando en una mujer—dice Roche, personaje secundario de la novela—se une el afán de los placeres con el afán de figurar, de prosperar socialmente, se convierte en una cosa estúpida y bestial, en una mezcla de cortesana, de cómica y de agente de negocios, que es sencillamente repulsiva. Todas esas mundanas de París, de Londres y de Nueva York valen menos sentimentalmente y hasta intelectualmente que la mujer de un bosquimano o aun que la hembra de un orangután. Sólo a algunos escritores idiotas se les ocurre alabar como un producto refinado, civilizado y complejo a estas mujeres ansiosas. Es ridículo. Creen que estas damas son espirituales, porque llevan trajes lujosos y magníficos sombreros, y en el fondo, ¿sabe usted lo que son?

¿Qué?

Pues un producto similar a esos viajantes de comercio intrigantes y crapulosos de quienes todo el mundo se ríe. Mi mujer tiene la misma mentalidad que un barítono italiano o que un comisionista ambicioso de Marsella."

Habrá quien prefiera a Bourget. Pero creo que en estas pocas líneas se ha ahondado más en el tipo de la mujer ambiciosa, frívola y egoista que es una de las flores malsanas de la civilización, que en media docena de novelas del autor de *Mensonges*.

EL ARBOL DE LA CIENCIA

El Arbol de la Ciencia toma su título de un episodio que consiste en cierta plática de dos de sus personajes: el protagonista, Andrés Hurtado, y su tío el doctor Iturrioz, acerca del problema del conocimiento. Digo que el título está sacado de este episodio porque la acción de la novela no se halla basada en el conflicto entre la representación y la voluntad, entre el pensamiento y la acción, tema familiar a la novela y al teatro contemporáneos. Iturrioz es un personaje puramente episódico, que interviene muy poco en la acción. Andrés Hurtado, el protagonista, no es el intelectual decadente a quien un desarrollo morboso de la representación ha hecho incapaz para las luchas de la vida. De suerte que la discusión que sostienen ambos personajes acerca del problema del conocimiento puede considerarse como un paréntesis o una digresión filosófica; no como resumen del pensamiento de la novela ni como síntesis de su acción.

El Arbol de la Ciencia es la historia de Andrés Hurtado, desde que empieza la carrera de Medicina hasta que se suicida, aplanado por la muerte de su mujer. Aun-

que el suicidio es uno de los asuntos del repertorio romántico, no es esta una novela romántica de divinización de pasiones, de exaltación exagerada de sentimientos, de sublimación de tipos. Lo que tiene de romanticismo es la rebeldía de sus principales personajes contra las convenciones y los vicios sociales; el espíritu generoso e independiente de sus héroes. Por el procedimiento y por la concepción de las figuras novelescas es una obra profundamente realista, de observación y copia de la realidad; novela de tipos e ideas, que también son parte de la realidad y no menos que lo sensible. La inteligencia, sus inquietudes, la influencia de sus inclinaciones y de su mayor o menor agudeza en la vida, son algo tan real como lo corpóreo. La acción es muy sencilla. El novelista nos cuenta la vida de estudiante de Andrés Hurtado, su ensayo de médico titular en un pueblo, la lenta germinación de su amor por Lulú—una amistad que se va caldeando hasta convertirse en amor,—su matrimonio, la muerte de su mujer y el suicidio de Andrés. Todo ello está presentado con una sobria naturalidad, dentro de un juego visible de causas y efectos que no se sale del marco ordinario de la vida y donde no aparece nada extraordinario, nada que no sea plenamente humano y aun vulgar. Esta novela es la historia vulgar de un personaje que no lo es.

Los amores de Lulú y Hurtado no son novelescos, en el sentido común de esta palabra, cuando por ella se entiende una cosa extraordinaria, poética, complicada, compuesta de lances que no le ocurren a la mayoría de

los mortales. Lejos de esto, son sencillísimos. Cuando Hurtado es estudiante, un condiscípulo le lleva a casa de unas señoritas cursis: Lulú y su hermana. Lulú es una muchacha descarada, que parece cínica, que conoce las amarguras de la vida pobre, las bellaquerías de los hombres, las humillaciones y peligros a que está expuesta una muchacha sin posición ni porvenir. Lulú es graciosa, pero no bonita. A Andrés no le seduce físicamente al principio; pero la charla de la muchacha, su franqueza y su independencia le atraen. Poco a poco va descubriendo en ella cualidades atractivas, virtudes ignoradas, una gran generosidad, un corazón noble y compasivo, un ánimo resuelto ante las dificultades de la vida. La muchacha, que desde un principio se prendó de Andrés, logra conquistarle lentamente, inspirarle uno de esos amores firmes que nacen y crecen sin sentir y son para toda la vida. Lulú llega a ser para Hurtado la vida misma, el reposo, el hogar, hasta el punto de que cuando ella muere no puede sobrevivirla.

***

Esta sencilla fábula no absorbe por completo el interés de la novela. El arte de novelista de Baroja no es amigo de la unidad, tiende a la dispersión, quizás porque hay en el autor una riqueza de observación y una abundancia de ideas que aportan a cada obra suya una multitud de elementos que no se subordinan fácilmente los

unos a los otros. Baroja es el más espontáneo y el menos artificioso entre los novelistas nuevos españoles y, sin duda, el de personalidad más vigorosa, el más original y el de mayor potencia creadora. Al parecer, escribe sin preocupación literaria y compone con un mínimum de plan. Entre los escritores modernos españoles no hay ninguno que sea menos retórico ni que consiga emocionar con tanta parquedad de elementos artísticos. El rasgo característico de sus obras es la sobriedad, desde el lenguaje hasta la composición de los argumentos, la pintura de los tipos y la psicología de los personajes. En él no hay nada enrevesado, artificioso ni obscuro. Es uno de los pocos autores de quienes puede decirse que no deben casi nada al ambiente literario; que hubieran podido escribir aunque no hubiesen existido antes libros del género que cultivan. En una palabra: un creador. Por eso, Baroja no se parece a los escritores españoles de su tiempo, y sólo en pormenores y perfiles sueltos a algunos extranjeros. En la manera sobria, seca y expresiva de presentar algunos tipos puede recordar a Gorki, aunque el novelista español es superior al ruso, menos fragmentario que éste, de más horizonte y más intensa cultura. Tal cual rasgo de sus obras puede sugerir semejanzas fugitivas con Octavio Mirbeau, o con el Barrés de *Les derracinès;* pero estas analogías son tan vagas, tan relativas y parciales, que no indican imitación, pero ni siquiera influencia definida; son puntos de contacto aislados, coincidencias mentales positivas o aparentes que no pueden menos de producirse dentro de un ambiente

de cultura en que las ideas y los procedimientos artísticos tienen una innegable universalidad.

Por lo que toca al lenguaje, es en *El Arbol de la Ciencia,* y en general en las obras de Baroja, de una sencillez que llegaría a pobreza, si no fuera tan expresivo por lo que dice y sugiere a la imaginación. El léxico es el corriente, el de más uso, sin palabras arcaicas o desusadas, ni tampoco propensión al neologismo. La construcción gramatical, llana y sencilla, de oraciones claras y breves. Hay muy pocas figuras y muy pocas concesiones al giro musical de la frase. Los que buscan en los escritores el encanto sensible de la palabra, frases muy torneadas, períodos armónicos y simétricos, no encontrarán en Baroja lo que les gusta. Es un escritor que no hace estilo aunque lo tenga, que estilo y muy personal es el suyo, dentro de esa sobriedad y ese desdén hacia los adornos de la palabra. Por lo mismo, y no sólo por esto, sino por el caudal de ideas que hay en sus obras, Baroja es uno de los novelistas españoles más traducibles. Si se leyera más nuestra literatura moderna fuera de España, seguramente habrían sido traducidas muchas de sus obras.

En la composición reina la misma sencillez que en el lenguaje, la misma llaneza y espontaneidad, análoga economía en los medios de expresión. Tiene esta novela una numerosa galería de tipos, trazado cada uno con cuatro rasgos, pero tan expresivos, que la imaginación se le representa en precisa imagen. Apenas hay descripciones, ni colorismo literario, y sin embargo, ¡qué inten-

sa visión de la realidad ofrecen los personajes y las escenas de *El Arbol de la Ciencia!* Hasta la misma discusión filosófica de donde creo que procede el título está expuesta con tanta claridad, con una argumentación tan asequible y tan exenta de pedantería, que no se despega de la novela, y aunque no influye mayormente en su acción, parece que no huelga, sino que ayuda a conocer el alma del protagonista.

Esta manera artística tan consecuente, desde la forma externa a la interna, depende de que Baroja es un escritor de tipo intelectual, para el que la forma nunca deja de ser un medio, una cosa subalterna. Su intelectualismo no es, con todo, el intelectualismo frío del "dilettante" que encuentra el mundo divertido y no se cura gran cosa del dolor y el placer que andan mezclados en el espectáculo. Los personajes principales de Baroja comprenden y ven la vida de una manera aguda y penetrante; pero sienten con ella, tienen impulso cordial, espíritu compasivo y generoso que simpatiza con los débiles y los desgraciados y se subleva contra las injusticias. Son unos anarquistas honrados, que carecen de respetos, pero nunca se olvidan de la piedad.

Lo que se puede reparar en *El Arbol de la Ciencia,* como en la mayor parte de las obras de Baroja posteriores a la trilogía *La lucha por la vida,* es cierto desorden, cierta falta de fusión de los elementos artísticos, que las da aire de estar escritas demasiado de prisa. Quizás sea esto una consecuencia de la espontaneidad del autor. En todo caso, es defecto de poca monta, que toca al pro-

cedimiento y no desvirtúa la impresión que causan estos libros, que hacen pensar mucho más que la generalidad de las novelas y remueven, con las ideas, emociones. Tal vez, leyéndolos, se piensa que podrían estar mejor escritos; pero tales como son tienen positivo valor artístico, superior incomparablemente al de la literatura muy trabajada, muy estudiada, que fía principalmente en la belleza de la palabra y a menudo está hueca.

OTRAS NOVELAS

O CÉSAR O NADA

He aquí un libro extraño, que, según se mire, parece un libro del porvenir o un libro que nos retrotrae a los albores literarios. Digo que esta novela de Baroja parece un libro de lo porvenir, un anuncio de los libros futuros. porque si algún día llega a desaparecer no sólo la forma poética, sino hasta la forma retórica, y por economía de tiempo o por desdén hacia la magia sensual de la palabra las nuevas letras prescinden de todos los arrequives y adornos literarios, las novelas que por entonces se escriban se parecerán a la de Pío Baroja; darán una sensación escueta y fuerte de las cosas, sin cuidarse del verbo ni de que ha existido un modo peculiar de decir literario, en cuyo apuramiento y perfección se han afanado generaciones de escritores. No faltará quien piense que ese día, si llega, será un día aciago y final para la literatura, convertida en ex literatura, reducida al papel opaco de un monarca constitucional, tras de haber sido reina absoluta en el mundo de las palabras; pero, ¿quién sabe? Toda estética va unida a una sensibilidad, que es su cimiento subjetivo, y bien pu-

diera ser que este cambio dependiese de una sensibilidad más fina, más depurada, más intelectual, que aspirara a comunicarse casi directamente con las imágenes e ideas, tratando al lenguaje como a un intermediario, cuya forzosa ingerencia hay que reducir todo lo posible.

Y al mismo tiempo, esa falta de estilo, de efecto exterior, de literatura, en el sentido estrecho y convencional de la palabra, da a este libro tan moderno de Baroja cierta semejanza con los relatos de los narradores primitivos, llenos de hechos, cortos de palabras. Sin fantasear demasiado, puede sostenerse que el estilo se inventó primeramente para la poesía y la elocuencia, es decir, para los géneros que perseguían la emoción o la persuasión, que se dirigían al sentimiento e intentaban una sugestión, y que en un principio los gérmenes de la historia y del cuento apenas le conocieron.

Así los cronistas primitivos de la Edad Media narran escueta e ingenuamente los hechos, como si reconocieran que en escritos encaminados a salvar del olvido algún hecho notable o curioso, el hecho es lo importante, lo memorable, cuya duración se procura y no necesita adobo; por donde son tales cronistas más antiguos en punto al procedimiento, más de orígenes, que los historiadores artistas de la antigüedad, que cultivan un género ya maduro y afinado, mixto de moral en ejemplos y de elocuencia.

El hecho es que el Sr. Baroja en su novela *O César o nada,* y en varias de las anteriores, parece completamen-

te ajeno al cuidado afanoso de la técnica literaria que, por lo común, pesa tanto sobre los escritores. Esto le da una libertad y un desembarazo grandes, y hace la expresión más suelta, aunque sea menos refinada y artística. Y como Baroja tiene más abundancia de ideas y más originalidad que la mayor parte de nuestros novelistas contemporáneos, sus libros, escritos "calamo currente",y en cuyos manuscritos parece que debe de haber poquísimos tachones, seducen y entretienen más que otras novelas, muy pulidas y bien compuestas, pero que ahondan poco en el espectáculo de la vida. Lo característico en éstas de Baroja es una gran agudeza intelectual que llega a la entraña de los tipos y de las situaciones novelescas, una visión fría, clara y penetrante, que pone al descubierto el juego de los motivos y presta intensa vida a las imágenes que son su reflejo.

El personaje que se plantea el ambicioso dilema del título: *O César o nada,* es un tipo nietzscheano muy común en las obras de Baroja, pero que en cada libro adquiere rasgos nuevos; un hombre que ama la acción por la acción más que por sus resultados, y que posee en alto grado la voluntad de potencia o de dominación. El libro es tan individualista como el personaje, en su sátira de costumbres y espectáculos sociales. Tiene notable inventiva y despierta vivo interés, pero flaquea en el desenlace, achaque común en las novelas de aventuras, que suelen consumir el interés en el camino y dejan poco para el final.

Una parte de la novela es una especie de guía de

Roma, que no se parece nada a un Bædeker. Pío Baroja no es de esos escritores que para documentar una novela llenan páginas y páginas de descripciones, derramando pródigamente los datos de la Arqueología y la Historia. La parte romana de su libro podría titularse: "Paseos por Roma de un bárbaro moderno". Esa es la posición espiritual de su protagonista: es un bárbaro, un extranjero respecto de la inmensa herencia clásica. La mira con indiferencia, hace poco caso de los monumentos y contempla los restos de la grandeza latina con ojos positivos y prácticos, escandalizando a los que viven bajo la magia del recuerdo romano, a los espíritus impregnados de humanismo, con su desdén y sus desconcertantes y, a veces, agudas observaciones.

La segunda parte de la obra entra en el campo de la sátira política. Es una pintura de costumbres políticas, de luchas de caciquismo; la conquista de un pueblo por un hombre emprendedor y de pocos escrúpulos, y la pérdida de esa conquista. De éste y de algunos otros particulares de la novela de Baroja se podría decir aquello de: "No fué león el pintor." No hay apasionamiento caluroso, pero tampoco aquella imparcialidad que nace de mirar las cosas por sus varias caras, desentrañando la complejidad de los fenómenos colectivos. El individualismo de la novela se manifiesta aquí en una visión unilateral, muy subjetiva, que hace poco caso de la multitud de causas pasadas y presentes de un estado social, y de las atenuaciones o, por lo menos, las explicaciones que tienen sus vicios. Mucho de lo

que pinta Baroja es de una verdad y un realismo innegables, pero incompletos y, por lo mismo, parciales.

El aspirante a César de la novela, que para estar en carácter se llama César Moncada, tiene algo o mucho de lo que llaman en Francia un "arriviste", un hombre que quiere llegar a ser algo. Hay que conceder que su "arrivismo" no es desmesurado. Sobrino de un cardenal (lo cual explicará al lector la etapa romana de la novela), intenta valerse de la Iglesia como de palanca para sus ambiciones; pero la sagacidad eclesiástica desbarata sus planes. Al cabo, por una serie de esas menudas circunstancias que a veces son muy influyentes en la fortuna de un sujeto, llega a ser diputado y cacique de una ciudad simbólica: Castro Duro. Después César se casa, adquiere regular caudal y su energía se debilita. Sus adversarios, vencidos antes por él, se rehacen y le derrotan. En una campaña electoral, un matón alquilado por los enemigos de Moncada dispara contra el automóvil de éste y hiere a César. Este incidente, nada inverosímil, acaba por disgustar de la política al héroe de Baroja. En lo sucesivo no será nada. Pero si bien se mira no ha perdido el tiempo. Ha adquirido una posición, se ha casado con una mujer rica y agradable. Este final no producirá, sin duda, el escalofrío trágico; pero convencerá al lector de que este protagonista será todo lo nietzscheano que se quiera, pero no deja de ser un hombre práctio.

Alguna desproporción se nota entre las aspiraciones del personaje principal de *O César o nada* y sus obras.

Ser diputado y cacique local es un cesarismo que se pasa de modesto y está al alcance de muchas personas de medianas prendas, que no han nacido para asombrar a sus contemporáneos. Moncada, que se ha dedicado al estudio de las cuestiones financieras y bursátiles, comprendiendo que la riqueza es la gran fuerza moderna, no hace en esta esfera más que algunas jugadas de Bolsa afortunadas y poco escrupulosas, que le acreditan de hombre sagaz y buen psicólogo. La penetración psicológica sirve en todas partes, y no menos que en otras, en la Bolsa, donde la filosofía de Hobbes tiene su natural asiento, entre gente poco filosofante. Conocer las almas es un medio para conquistar el dinero que puedan tener en sus bolsillos los cuerpos correspondientes a las mismas, lo cual es una de tantas aplicaciones del "homo homini lupus", que en Plauto fué quizás un chiste de comedia y en Hobbes se convirtió en una filosofía tan inhumana como verdadera.

Los aficionados a sacar moralejas de las obras de imaginación podrán hallar en ésta, tan sugerente e intensa, de Baroja, la confirmación de un principio nietzscheano: para ser fuerte hay que estar solo. César, casado con la bella Amparito, no es ya César, pierde su antigua apetencia de imperio, de conquista, de dominación; se hace hombre pacífico, filisteo. A muchos Césares les ha ocurrido lo mismo, y ello, sin ser un descubrimiento, es uno de los rasgos más verídicos y realistas de la novela.

ZALACAÍN EL AVENTURERO

Si algún dibujante simbolista al uso quisiera representar la literatura de Baroja en figura de mujer, como suelen representarse las Artes, las Ciencias y la Poesía para hacer más gratas estas imágenes y evocar acaso la tradición de las Musas. creo que debería elegir una de las magras y ardientes figuras españolas de Zuloaga. El estilo de Baroja es, en efecto, un estilo sin tejido adiposo, sin retórica y casi sin literatura, en el sentido formal. Atraen sus obras por la abundancia de ideas que bullen debajo de los lances y figuras de la acción y por la visión neta, aguda, cortante de la realidad, no por la magia y halago de la palabra, a que tantos fían el atractivo de las letras, y no sin razón, porque una gran parte de la tradición literaria está compuesta de buen decir, tanto o más que de fértil imaginar y de pensar vario y profundo.

A mi parecer, Baroja ha decaído algo como novelista. No encuentro entre sus últimos libros ninguno comparable a *Camino de perfección,* a las aventuras de *Silvestre Paradox* y menos aún a la trilogía de *La mala vida,* obra definitiva en su género que supera a las semejantes de Gorki y que quedará como una prolongación de la antigua novela picaresca, en nuevos tiempos y en un ambiente espiritual distinto del de aquellas re-

gocijadas historias que rezuman conocimiento de la vida y de los hombres. Las novelas posteriores de Pío Baroja tiran un poco a la novela por entregas, descargada de todo el fárrago que era natural en un género que solía pagarse por pliegos o por líneas; pero manteniendo el tipo de novela de acción, de aventuras más o menos intrincadas, cuyo principal aliciente es el interés de lo que sucede. Claro que Baroja, que es, entre los escritores contemporáneos españoles, uno de los que tienen mayor caudal de ideas propias y más perspicaces dotes de observación, aventaja mucho a todos aquellos novelistas que escribían, cuaderno sobre cuaderno, aventuras románticas de melodrama o falsos cronicones históricos, y pertenece a otra categoría literaria.

Su libro, *Zalacaín el Aventurero,* tiene el ambiente de costumbres vascas de *La casa de Aizgorri* y de los *Idilios vascos,* del mismo autor. Es una narración de la última guerra civil, como *Paz en la guerra,* de Miguel de Unamuno, y los tres volúmenes de *La guerra carlista,* de Ramón de Valle-Inclán. Se ve que el tema va alcanzando cierta generalidad entre los nuevos novelistas. Estas diversas obras se prestan a una comparación interesante y muestran los diversos aspectos que puede tomar un mismo asunto visto al través de temperamentos artísticos diferentes. El cotejo de estos libros de Unamuno, Valle-Inclán y Baroja, mediante una lectura seguida, nos haría ver en ellos tres maneras diferentes. Unamuno es, sin duda, el más

filósofo. Saca el asunto del marco limitado de los sucesos particulares. Diríase que tiene de él una visión transcendente, que ensancha el hecho histórico y lo eleva a la categoría de un fenómeno sociológico (por ejemplo, la lucha entre la ciudad y el campo; entre la burguesía, en el sentido primitivo de la palabra, y las aristocracias y las plebes rurales de otra parte), y aun todavía saca de su contemplación como una poesía metafísica, panteísta, grave, conmovedora y solemne que nos pinta los afanes, agitaciones y luchas de los hombres disolviéndose en la paz de la Naturaleza, lo temporal y pasajero, sumiéndose y desvaneciéndose en lo eterno.

Valle-Inclán es, a su vez, el más artista, en el sentido formal e inmediato del arte. Además de la elegancia y aliño del lenguaje, en que lleva gran ventaja a los otros dos escritores, fuera del encanto sensible de su pura y límpida prosa, ennoblece y embellece el asunto, sin apartarse de la realidad. Su fondo de hechos, de materiales históricos, no discrepa mucho del de Baroja; pero Valle-Inclán estudia las figuras con una simpatía comprensiva, que pone sobre el fuerte colorido de la historia la dorada luz de la leyenda con que se espiritualizan y afinan las siluetas de los personajes y cobra el conjunto cierta magnitud épica, llena de sencillez y compostura. Ejemplo señalado de ella es la interpretación mística del carácter del cura de Santa Cruz, que ha inspirado al autor de *Canción de Abril,* páginas de pura elegancia latina, donde la prosa adquiere el ritmo

espiritual de la poesía y habla a la imaginación con el sugestivo hechizo de aquélla.

Baroja se distingue de ambos por una visión dura, escueta, fría, pero de una intensidad extremada. No nos hace filosofar, ni poetizar frente a ellos, sino ver, y esto es con un mínimo de descripciones e imágenes, por la fuerza evocadora de su sobria y honda pintura de los hombres, del paisaje y de las escenas. Es un escritor que da la sensación de lo visto, de lo vivido, contado rápidamente con rasgos expresivos y seguros, como narra un testigo presencial. Sin embargo, Baroja, por su edad, no habrá podido serlo del escenario histórico de su libro. Es posible que haya tenido referencias inmediatas; pero más que cuestión de fuentes es cuestión de manera artística. La de Baroja es una manera objetiva, rápida; su narración parece que pasa por delante de los sucesos sin detenerse mucho o camina a par de ellos.

El héroe de su novela, Martín Zalacaín el Aventurero, es un carácter enérgico, un tipo profundamente individualista, hijo de sus obras, que sabe abrirse paso en la vida y caminar osadamente entre los obstáculos. Hijo de una pobre viuda, se ha criado en libertad como un animal silvestre, sin ir a la escuela, aleccionado por cierto viejo cínico y borracho, Tellagorri, un pícaro de buen corazón, que enseña a Martín a bandearse en la vida. Martín, ya hombre, se dedica a contrabandista, es enganchado a la fuerza en la partida de Santa Cruz; se fuga y ayuda a fugarse a unos prisioneros; sirve lue-

go de guía a las tropas liberales en una operación decisiva, y, por último, muere asesinado a instigación de su cuñado, Carlos de Ohando. Los Ohando son de una familia hidalga. Desde niños, Carlos odiaba a Martín, más fuerte que él, atrevido, insolente, desconocedor de linajes y diferencias sociales. Este odio crece cuando Martín enamora a Catalina de Ohando, hermana de Carlos, y se casa con ella, de donde se origina el trágico desenlace de las aventuras de Zalacaín. Siglos antes, al empezar la guerra de los linajes, otro Zalacaín, Martín López de Zalacaín, fué muerto a traición por un parcial de los Ohando. Al cabo de más de cuatrocientos años la historia se repite y vuelve a derramarse la sangre en la contienda de los mismos linajes. El único artificio de la novela consiste en este retorno cíclico de los hechos, que parece la manifestación de un destino de castas enemigas.

El episodio de los bohemios está tan desligado de la acción principal, que su existencia no se explica más que como una distracción o un adorno, como una viñeta dibujada al paso. El autor vuelve a coger más adelante este cabo suelto de la aventura de Martín con Linda; pero la reaparición del episodio o de sus consecuencias es todavía más insignificante. En un libro tan poco retórico como el de Baroja, ajeno a una arquitectura simétrica, esto no tiene importancia.

El atractivo principal de *Zalacaín el Aventurero* está en el interés que despierta. Hay en esta novela alguna

que otra figura que se destaca con fuerte relieve, como la del viejo Tellagorri y la de Martín, el protagonista; pero es una novela de hechos más que de caracteres, una verdadera novela novelesca, de acción, de movimiento, de esas que se leen de un tirón y de prisa, con curiosidad apasionada, con afán de saber en qué paran las andanzas y aventuras de los sujetos de la narración.

EL MUNDO ES ANSI...

El mundo es ansí es un mote heráldico. Sobre la puerta de una casa vieja del pueblo de Navaridas, en la Rioja, se ve un escudo de piedra, desgastado por el tiempo. Hay en él tres manos esgrimiendo sendos puñales. Cada puñal se clava en un corazón. De los corazones manan gotas de sangre. Y la leyenda, en torno, dice esta sentencia cruel y desencantada: "El mundo es ansí." La heroína de la nueva novela de Pío Baroja, una rusa romántica que se ha casado en segundas nupcias con un español, se fija en esta empresa. ¡El mundo es así! ¡Crueldad, barbarie, dolor! El recuerdo del mote nobiliario la persigue en los momentos críticos de la vida, como la voz de un fatalismo, ante el cual hay que doblar la cabeza.

De ahí viene el título del libro de Baroja, que a más de título es la filosofía o moraleja de la novela, encarnada en una sentencia. El libro empieza en Biarritz; nos lleva sucesivamente a Moscou, a Ginebra, a Florencia, a varias ciudades y lugares de España. Es una novela de carácter internacional y cosmopolita, por los medios sociales y los paisajes que describe; una novela europea. Cierto es que un libro puede ser europeo,

y más que europeo, universal, aunque su acción se desarrolle en torno de un lugar de la Mancha y no se aparte mucho de allí ni en las más dilatadas peregrinaciones de los personajes. La universalidad esencial es la "humanidad" de los personajes prevaleciendo sobre sus caracteres particulares sin anularlos, antes sirviéndose de ellos para adquirir relieve más concreto, real y viviente. Esta universalidad está en el espíritu de las figuras literarias, en la creación o interpretación de almas que hace el poeta o el novelista, y es independiente de localizaciones geográficas. Pero hay otro género de universalidad, de internacionalismo exterior, de medios, de costumbres, de psicología de razas, que es el del libro de Baroja, y no suele ser frecuente en la novela española, ceñida, por lo general, salvas excepciones, a la pintura de las costumbres de la clase media, a un marco español, mesocrático, principalmente urbano, de vida madrileña o de la de nuestras grandes ciudades, o a veces, como en Pereda y en parte de las novelas de Blasco Ibáñez, de marcado ambiente regional. Realmente, en la historia de la novela realista el tipo de novela cosmopolita es moderno, porque el arte ha seguido a las costumbres, copiándolas. Y bien se explica que entre nosotros ese tipo sea raro, por ser nuestra nación, al presente, de las menos cosmopolitas y viajeras.

***

Como he dicho, la protagonista de la última novela de Baroja es una rusa. Sacha Savarof. En su infancia

ha sido una niña mimada y voluntariosa. Cuando empieza a ser mujer se contagia de las ideas revolucionarias de la juventud rusa y se ve comprometida en una conspiración. Su padre, general, hombre de orden, influyente, logra salvarla de la cárcel y la envía a Ginebra a proseguir sus estudios de Medicina. En la ciudad suiza se desarrolla el primer capítulo de la novela de amor de Sacha. Vive allí en comunicación con los demás estudiantes rusos, participando de su romanticismo revolucionario, de sus anhelos de reforma, asistiendo a las reuniones políticas y a las manifestaciones socialistas. Un judío hábil y astuto, que anda buscando una heredera rica entre las estudiantas rusas, la hace el amor y logra casarse con ella. Vuelven a Rusia, y Sacha, que no ha encontrado en el matrimonio el amor ideal que pintan novelistas y poetas, se convence pronto de que su marido es un hombre vulgar, egoísta, interesado, un farsante que sólo buscaba su caudal. Sobreviene el divorcio. Sacha se va a vivir una temporada a Florencia, a pasar bajo el suave cielo de Italia la convalecencia sentimental. Allí conoce a Juan de Velasco, un pintor español que poco a poco se apodera del corazón de la rusa. Nueva boda y nuevo desengaño. Velasco no es como el judío Kleín, un cazador de dotes. Es un hombre pagado de sí mismo, sensual, egoísta, poco afectuoso, que no puede hacer feliz a Sacha. Para ella, España es un país enigmático, de almas cerradas, duras y ardientes. La divisa del blasón de Navaridas, que vió en un viaje a la Rioja, vuelve con frecuencia a su ima-

ginación. Cuando divorciada de su segundo marido, sola, triste, desengañada de sus compatriotas, en quienes no encuentra ya los entusiasmos revolucionarios de los estudiantes de Ginebra, evoca su vida, piensa que, en efecto, "el mundo es ansí", crueldad, dureza, barbarie. Ella misma, ¿no ha sido indiferente y fría para un hombre que la amaba en silencio y la rodeaba de ternura, para Arcelu, un medio bohemio filósofo que tiene en la novela el monopolio del ingenio, de las ideas y de las paradojas?

***

Por varios conceptos es interesante la novela de Pío Baroja. Es una de las novelas de su autor más hábilmente compuesta. Despierta desde las primeras páginas la curiosidad del lector, y le hace seguir entretenido las andanzas de los personajes, sin que adivine cuál podrá ser el desenlace. Tiene, pues, ese género de interés dramático, hijo de la curiosidad, que es uno de los atractivos de la novela más generalmente gustados. La variedad de medios sociales, de descripciones de costumbres y paisajes, de caracteres y tipos de las figuras novelescas, aumenta el atractivo de la narración. Trasciende esta variedad a la forma de redacción de la novela o hace pareja con ella. Parte del libro está escrito en la forma narrativa corriente; parte en forma epistolar, y otra parte en forma autobiográfica, sin que esta variedad de formas perjudique a la trabazón de la historia. Baroja es, entre nuestros novelistas, el más sobrio, el

de menos ripio. En sus libros, las imágenes se producen y los hechos se describen con un mínimo de retórica. Sin embargo, su estilo no es pálido. Se recortan en él las siluetas de los personajes con una claridad y una precisión extraordinarias, como en el ambiente diáfano, luminoso y frío de las llanuras castellanas. Sus breves descripciones no pueden ser más expresivas; tienen algo de dinámico. Juzgado con arreglo a las preocupaciones literarias de la tradición retórica, del estilo por el estilo, del manoseo o del cincelado de la frase, Baroja parece demasiado seco y escueto como escritor; parece que no tiene estilo. Leyéndolo con atención y espíritu independiente se ve que tiene un estilo muy personal, una manera suya, que se caracteriza por la economía de los medios retóricos. La palabra, en sus obras, es medio y nada más que medio; velo transparente de imágenes, ideas y emociones.

Otro género de interés, muy señalado en este libro y no nuevo en los de Baroja, sino al contrario, pues es uno de sus rasgos característicos, es el interés intelectual. Aunque las novelas del autor de *La Busca* no ofrecieran el atractivo artístico que poseen, se las podría leer sólo por las ideas sembradas en sus páginas, como centellas del ingenio. Nada más ajeno a la manera de Baroja que intercalar largas y pesadas disertaciones sobre arte, filosofía, moral. Pero los personajes, sin pedantería, en el lenguaje correspondiente a la condición de cada uno, filosofan honda e ingeniosamente, de "omni re scibile", en sentencias y observaciones rá-

pidas. La literatura de ideas no tiene en España representante más típico y caracterizado que Baroja. Mucho se ha ponderado a Ganivet, el autor del *Idearium español,* cuya manera artística es tan diferente; pero para mí es indudable que le aventaja mucho Baroja en la sustancia y riqueza de las ideas, aunque por falta de sistema, por la tendencia a la dispersión y anarquía de los pensamientos, este mérito no aparezca patente sin una lectura atenta, sin la lenta lectura que Nietzche, con cuyo espíritu tiene algún parentesco—y excusado es decir que enormes diferencias—el de Baroja, consideraba como propio del filólogo, pero que no sólo conviene a los estudiantes del lenguaje. Como muestra de la abundancia de ideas que hallamos en *El mundo es ansí,* y que son tales ideas, y no fuegos artificiales del ingenio, pueden citarse la crítica del mito literario del amor (pág. 113), la aguda observación acerca de la mediocricidad de la impresión estética que producen a la mayoría de los hombres los objetos más ponderados, los juicios sobre la pintura de Zuloaga, las paradojas acerca de los tipos ibero y semita en España y del gorila alpino y el chimpancé mediterráneo. Remito al lector a los pasajes correspondientes de la novela.

LAS INQUIETUDES DE SHANTI ANDIA

Las inquietudes de Shanti Andía es una novela de aventuras y de paisaje; una marina y un "periplo" moderno. Pertenece a la más reciente manera novelística de su autor; es decir, al grupo de novelas de mucho movimiento y acción, que viene publicando de algún tiempo a esta parte Baroja; novelas que tienen algo de folletinesco en la fábula, aunque la sobriedad y buen gusto de su ejecución las coloque en superior jerarquía literaria.

De Baroja dicen algunos que no tiene estilo, sin reparar que el no tenerlo es ya un estilo, una manera especial. Escribe, al parecer, sin la menor preocupación retórica. Con dificultad se encontrará escritor más limpio de lo que D. Pompeyo Gener llamó "literatismo". Sin necesidad de adornos literarios, sus obras atraen, porque el autor de *La busca* pertenece, no diré en qué grado ni categoría, a la más excelsa familia del arte; a la familia de los creadores. Importante es, sin duda, el aspecto formal del arte; gran cosa en el literario el ornato y cinceladura del lenguaje, que es su medio de expresión; para muchos el arte es todo forma, mas la inventiva no le va en zaga. Es la excelencia que reune más sufragios y cuenta más remoto abolengo literario,

como que nos remonta a lo primitivo, a los orígenes de las letras que sólo contaron o cantaron al principio lo memorable y extraordinario, sin reparar en lo vulgar y corriente. De ahí viene el perdurable atractivo de lo fantástico y melodramático, de lo que hiere hondamente la imaginación y el sentimiento por la virtud misma de sus representaciones, más que por las palabras y el artificio con que están fabricadas. Hoy se afecta cierto desdén hacia este género de ficciones; pero el gusto del público no las abandona, y no es de olvidar que en los principios de la historia literaria y de nuestra tradición humanística, fulgurando como un faro lejano de inspiración, hay un libro de viajes y aventuras: la *Odisea,* y un libro de guerras lleno de incidentes melodramáticos: la *Ilíada.*

¿Qué más melodrama, en el sentido en que hoy empleamos la palabra, alejada ya de su antiguo sentido mixto de musical, que las tragedias griegas? Pero son melodramas buenos. Es lo que hay que pedir al melodrama, a las historias extraordinarias y, en resumen, a todos los géneros y variedades de letras.

Ha sido menester una civilización muy experimentada, muy cansada, muy hecha a explicárselo todo y a no asombrarse de nada, para que las letras, variando de ruta, se empeñasen en desenterrar la poesía obscura y callada que duerme en las cosas vulgares, en destilar, por decirlo así, la poesía de la prosa. De ahí el naturalismo, al cual han seguido pronto nuevos y vigorosos brotes de la antigua afición a lo maravilloso y a los lances sonados y extraordinarios.

Shanti Andía, o Santiago de Andía, es un marino mercante retirado de su profesión, que escribe en un pueblo de la costa vasca, de donde es natural, las Memorias de su vida. Va evocando recuerdos de su infancia y de su juventud, espectáculos que se grabaron hondamente en sus ojos, emociones que agitaron su alma. En realidad, a Shanti Andía no le han ocurrido lances muy extraordinarios. Su vida no ha sido vulgar; pero tampoco completamente novelesca. De niño, en sus correrías de chicuelo de puerto, estuvo a punto de ahogarse; tuvo un grave desafío por amores; por otros amores le quisieron asesinar. Su existencia ha entrado, al cabo, en un cauce apacible y feliz; se ha casado con la mujer a quien amaba y vive tranquilo en su pueblo natal. Pero en la familia de Shanti Andía hay un sujeto misterioso y novelesco: su tío Juan de Aguirre. A éste sí que le han ocurrido sucesos extraordinarios. Ha sido negrero; ha tenido que luchar con una tripulación sublevada; ha enterrado un tesoro en la costa de Africa; ha estado preso en los pontones ingleses; se ha fugado; ha cambiado de nombre; se le han celebrado funerales en vida, y ha ido a morir a su aldea de Lúzaro, desconocido, pasando por un extranjero. Así, por la fuerza de los hechos, la novela de Shanti Andía se convierte en la novela de Juan de Aguirre, que es el verdadero protagonista del libro.

***

Una de las partes más acabadas y artísticas de esta

novela es la descriptiva; por eso dije al principio que era una marina. El espectáculo del mar, las escenas y tipos de pescadores y marineros, el aspecto de la costa cantábrica, el ambiente del pequeño puerto de Lúzaro, los lances de la antigua navegación a vela, tienen en este libro imágenes de la sobriedad y energía de las aguas fuertes. Sin labrar frases musicales y estudiadas, el autor nos hace ver lo que describe. Parece que se nos va entrando poco a poco en el espíritu la melancolía del paisaje gris y nuboso de aquel pueblo de la costa vasca en que ha puesto Baroja el solar de sus personajes. Todo lo tocante al paisaje y á la descripción de tipos, que son como parte del paisaje mismo, como su humanización, tiene en *Las inquietudes de Shanti Andía* una virtud evocativa extraordinaria, lograda sin retórica, con muy sencillos elementos. Yo no sé si Baroja habrá navegado, pues estoy poco enterado de las vidas de los escritores contemporáneos; pero leyéndole se le creería un lobo de mar, o por lo menos un hombre que ha pasado gran parte de su vida en un puerto y tiene los ojos y la fantasía llenos de imágenes marítimas.

Baroja es vasco, y me parece que interpreta perfectamente en sus personajes el alma vasca, en cuanto pueden aplicarse a sujetos individuales estas generalizaciones. En los dos o tres pasajes amatorios de la novela hay una castidad fuerte, de raza no estragada, que posee una sensibilidad contenida, cierto nativo respeto al reino interior y que no prodiga los secretos de su intimidad.

En las Memorias de Shanti Andía se intercalan tres

episodios que nos van descubriendo poco a poco la historia del misterioso Juan de Aguirre. Uno es el relato de Itchase, el marino que navegó con Aguirre en la urca holandesa "El dragón". Otro es la historia de la Shele, una pobre muchacha seducida, que es el episodio más tierno, delicado y conmovedor del libro. El último, la relación que hace de sus aventuras el propio Juan de Aguirre. Estos episodios se suceden unos a otros como relatos sueltos, casi independientes, al modo de los que solían intercalarse en las novelas antiguas, aunque en ésta tengan entre sí la unidad que les presta el común protagonista, quien desde un principio se nos presenta como el héroe más atrayente de la fábula.

En conjunto, y prescindiendo de algunos perfiles de composición, *Las inquietudes de Shanti Andía* me parece una de las mejores novelas que ha escrito Baroja y una de las muestras más característica del estilo sobrio, intenso, penetrante, limpio de accesorios de este novelista sin afeites ni retórica, que escribe en "roman paladino", como hablaría corrientemente, lo cual exige, por decontado, mucho vigor de fantasía y de ideas, que excusen el adorno literario.

LOS EPISODIOS NACIONALES DE BAROJA

I

MEMORIAS DE UN HOMBRE DE ACCIÓN

Pío Baroja ha dado pruebas de inventiva fecunda en la variedad de asuntos, de medios sociales, de lugares y hasta de épocas de sus novelas. Nos ha presentado en ellas con viviente relieve muy diversas gentes y escenas: el hampa moderna de Madrid, los estudiantes rusos de Suiza, la vida en Roma y en Londres, conspiradores, aventureros, marinos, titiriteros e inventores y hasta un europeo que llega a ser rey entre salvajes. En sus *Memorias de un hombre de acción* vuelve los ojos a los orígenes de la España contemporánea, de donde otra pluma fecundísima, ya clásica, ha sacado una obra de vastas proporciones, a la cual, hasta hace poco, seguía añadiendo el arquitecto cuerpos de edificación. Me refiero a los *Episodios Nacionales* de Galdós. También tiene el nuevo libro de Baroja su parte histórica, aunque al parecer tenga menos intención historial que la magna serie de Galdós. justamente famosa, obra cuyo concepto ha resistido la pesadumbre de cerca de medio centenar de volúmenes, conservando lectores, atrayendo la atención y mere-

ciendo el aplauso aun en sus últimas jornadas. En realidad, emprende Baroja otros *Episodios Nacionales,* con otro estilo.

Por lo menos, el hombre de acción cuyas Memorias ha resuelto componer en forma novelesca Pío Baroja, es un personaje real, una figura histórica, aunque no de primera magnitud, digna, con todo, de recuerdo y estudio y muy propia para llenar cumplidamente el papel de protagonista de una novela de aventuras, de las que escribe con preferencia el Sr. Baroja. Este personaje es D. Eugenio de Aviraneta, gran promovedor de sediciones y revueltas, de sin par travesura, inquieto más que perverso, como dice de él Alcalá Galiano. Su vida fué, en efecto, novelesca y misteriosa.

Este aventurero fué fruto natural de un medio tan revuelto, de una sociedad tan inquieta y desquiciada como la española en los principios del pasado siglo. Fundador de la Sociedad "Isabelina", fué el organizador y el alma del complot que debía estallar el día de la apertura de los Estamentos, y que tenía por fin restaurar la Constitución del año 12, echando abajo el flamante Estatuto Real, que sabía a poco a los liberales exaltados. Ponderan los escritores de la historia contemporánea la singular astucia y arte de intriga de Aviraneta, quien logró embrollar de tal modo el proceso, que resultó ser él sólo el culpable o sospechoso, de donde argumentaba que no podía haber complot, diciendo que "conspiración reducida a un solo individuo, no es conspiración, porque es "implicatorio" (?), conspirar un so-

lo hombre." Desde la cárcel organiza la insurrección del 16 de Agosto de 1835. Después, convertido en agente del gobierno isabelino, va a sembrar la división en el campo carlista. En este momento de su vida nos le presenta Pío Baroja, bien que la presentación sierve de pretexto para que el audaz aventurero empiece a narrar los primeros lances de su vida, menos conocidos y famosos, llevándonos al Madrid de Carlos IV y haciéndonos trabar conocimiento con algunos de los enciclopedistas y revolucionarios españoles de la época, como Marchena y Guzmán. Aviraneta publicó folletos y papeles justificándose y dando cuenta de sus hechos. Entre ellos figura la "Memoria dirigida al gobierno español sobre los planes y operaciones puestos en ejecución para aniquilar la rebelión en las provincias del Norte de España", cuya segunda edición aparece impresa en Madrid, en la imprenta de D. Narciso Jaudín, en 1844. En ella se atribuye Aviraneta un papel decisivo en los hechos que prepararon el Convenio de Vergara y no es verosímil sino probable que siendo el tal sujeto sospechoso y no habiendo conseguido elevarse a los primeros puestos, recogieran otros la gloria y utilidad de la empresa que habían puesto en buen camino su audacia y sagaz conocimiento de los hombres.

***

En el libro de Baroja, como es natural dada su índole, la verdad histórica anda mezclada con la ficción o invención del novelista. Siendo y llamándose novela esta

obra, no hay que pedirle al autor una completa exactitud, ni es indispensable entrar en la averiguación minuciosa de las fuentes donde ha bebido. Probable parece, con todo, dada la serie de novelas que, según anuncia el Sr. Baroja, han de componer las *Memorias de un hombre de acción,* que haya reunido y posea datos inéditos acerca del famoso D. Eugenio de Aviraneta. En la introducción de la novela *El aprendiz de conspirador,* primera de la serie, se dice que el narrador ha adquirido, en efecto, unas Memorias de Aviraneta, redactadas por un su amigo y compañero de aventuras y que aquél las ha aderezado y compuesto, agregando reflexiones e incidentes novelescos, de suerte que al final no sabe ya distinguir bien lo que halló en los papeles originales y lo que añadió de su cosecha. Aunque es muy frecuente que los novelistas usen de este artificio literario al iniciar una narración en forma autobiográfica, y, por consiguiente, no hay que tomar al pie de la letra, ni mucho menos, tales declaraciones, la lectura del libro del señor Baroja deja la impresión de que muchas cosas de las que en él se estampan no son inventadas: unas coinciden con lo que sabemos de su protagonista, y otras son en extremo verosímiles y probables.

Un preceptista chapado a la antigua diría que esta novela no tiene hechura ni orden de tal novela; que falta en ella la ordenación clásica de exposición, intriga o conflicto y desenlace. Pero al discurrir así, se mostraría algo atrasado de noticias. Dudo que los antiguos géneros hayan desaparecido o pasado de moda, como

algunos creen; pero es lo cierto que en la práctica, la rigidez y la estructura fija que antes los distinguían y caracterizaban van desapareciendo, y, a lo mejor, los vemos mezclados y hallamos muchos ejemplares mixtos que participan de varias naturalezas. Además, la novela es más que un género, o es un género tan amplio, que en ella caben casi todas las formas y variedades conocidas en las letras. Es el mayor producto del sincretismo literario, y se parece a esos grandes Imperios, como el británico, que tienen provincias, dominios o colonias, regidos por las más varias y diferentes leyes e instituciones.

En el libro de Baroja, la unidad está en el personaje principal, no en la acción, compuesta de una serie de episodios que no llegan a fundirse entre sí. Aun la misma unidad de sujeto es relativa. En la primera mitad de la novela el protagonista es Leguía, el amigo y compañero de Aviraneta. Después aparece éste y ocupa el lugar de preferencia. Todo ello no importa mucho, si se considera que el libro es entretenido y dramático, despierta un interés que no decae y tiene algunas descripciones de intensidad extraordinaria; descripciones verdaderamente evocadoras, hechas no a fuerza de palabras y de retórica, sino con la sobriedad y economía de medios que caracteriza a este tan original y profundo novelista. Alguna explicación merece lo de profundo, calificativo que suele estar reservado a filósofos y otros sabios, en particular cuando son oscuros y sibilinos. Profundo me parece el arte

de Baroja, porque no es un arte donde predomine lo sensible, lo exterior, sino que consigue sus mayores efectos haciendo resaltar valores espirituales, almas intensas, ardientes e inquietas de aventureros y conquistadores, y hasta cuando pinta cuadros y escenas de la vida exterior, como en las descripciones antes aludidas, parece que busca y halla la idea o arquetipo del fenómeno, su esencia íntima, y por eso logra reflejarlo con tanta sencillez y al mismo tiempo con imagen tan viva y sugerente.

II

EL ESCUADRÓN DEL BRIGANTE

El escuadrón del Brigante, es el segundo volumen de las *Memorias de un hombre de acción,* comenzadas con *El aprendiz de conspirador.* Como he dicho, el hombre de acción de las *Memorias,* o sea el protagonista de esta serie de novelas, es un personaje real: D. Eugenio de Aviraneta, uno de los ejemplares más típicos de los aventureros que se crían en las épocas de grandes discordias y alteraciones, como la que atravesó España en la primera mitad del siglo XIX y que se polonga hasta muy avanzado este siglo, que por estar tan próximo parece que aun repugna el calificativo de pasado. Mucha parte de su espíritu, de su sustancia social, de los hábitos en él engendrados o desarrollados, está aún presente y viva.

Hay anunciados diez volúmenes de las *Memorias de un hombre de acción*: una nueva serie de *Episodios nacionales,* que tales *episodios* son a juzgar por los dos publicados. Ante novelas históricas de este corte, inspiradas en sucesos de historia contemporánea, no se puede menos de pensar con respeto en el patriarca del género: en Galdós, que sacó de él una galería novelesca que no tiene par en las literaturas modernas. Valle Inclán en sus novelas de la guerra carlista, Baroja en estas *Memorias de un hombre de acción,* siguen la ruta de Galdós con diferente estilo y concepción literaria. Bien puede decirse que el asunto es inagotable y verdaderamente novelesco, por el relieve dramático de los sucesos y lo pintoresco y vario de los personajes, que rebosan interés psicológico.

***

En *El escuadrón del Brigante* vemos a Aviraneta, guerrillero de la guerra de la Independencia, en la partida del cura Merino, convertida, por la afluencia de voluntarios, en una especie de tercio independiente. El escuadrón del Brigante es un Cuerpo de caballería que forma parte de las tropas irregulares de Merino. Su jefe, el Brigante, debe este sobrenombre a una adaptación popular del calificativo que le dieron los franceses: "le brigand". Para los franceses eran "brigands" o bandidos los patriotas del levantamiento popular contra el rey intruso, que, agrupados en partidas volantes, fueron la milicia espontánea de la independencia española y

dieron tiempo a que se organizara la guerra regular con el concurso de Inglaterra. El Brigante no es un bandido; es una figura ruda y arrogante, de cierta nativa nobleza, que se echa al campo, agraviado por los horrores que cometían los franceses, y comete cualquier soldadesca invasora que se siente amenazada de continuo, en un país enemigo.

Como en todas las novelas de Baroja, sobresale en ésta la penetrante representación de la realidad, que hace de sus personajes literarios seres vivos. Leyendo *El escuadrón del Brigante* pensamos que así debieron ser, en efecto, el cura Merino y sus guerrilleros. Es una verdadera evocación histórica, que podrá apartarse de la Historia en pormenores e incidentes, pero que nos hace sentir la emoción de un momento trágico en la vida de un pueblo. La composición novelesca es rudimentaria, primitiva: se reduce a una narración serial de aventuras; el estilo, común, sin adornos ni lima, con el desaliño y la espontaneidad del relato de un testigo que no hace literatura, verdadero estilo de Memorias de las que se escriben sin pensar en el público futuro; pero, con todo, es tal la fuerza evocadora del libro, que cautiva al lector y se lee hasta el final sin que el interés decaiga.

***

Todo esto es obra de facultades artísticas naturales, no de estudiado artificio. Baroja escribe, al parecer, al correr de la pluma, dejándose llevar de su vena de creador, sin refinamientos de artista delicado. Su manera

de escribir novelas es de las que no se prestan a la imitación. Escritas por un novelista mediano, en esa forma de relación seguida de aventuras, sin altos ni bajos, y en ese estilo que no teme la vulgaridad y llaneza del habla común, resultarín fatigosas, quizás inaguantables. La inteligencia de Baroja, su extraordinaria plasticidad artística y su penetración de psicólogo son lo que da alto valor a estos libros, no la composición y la forma, verdaderamente rudimentarias y que no ayudan al efecto estético, el cual exclusivamente emana de aquellas otras fuentes.

En realidad, obras como *El escuadrón del Brigante* son la forma popular de la Historia, el relato coloreado y vivo de un testigo que siempre inventa algo, como el novelista inventa también; sólo que en este caso, el testigo está suplido por un escritor muy inteligente, poeta a su modo, en el sentido de la creación de imágenes, no de imágenes retóricas, ciertamente, sino de imágenes de seres humanos y escenas de la vida.

***

La novela de Baroja nos ofrece una pintura llena de emoción, con expresiva fisonomía de verdad, de la guerra de partidarios que es su asunto. Se comprende, se siente la continuidad de la raza en algunas escenas, sin que lo diga el novelista: sin necesidad de glosas ni comentarios explicativos. Cuando los guerrilleros de Merino oyen recitar entusiasmados, en sus veladas, los romances del Cid y de los Siete Infan-

tes de Lara, advierte el lector que son los mismos hombres de las guerras de la Reconquista y de las luchas locales de la Edad Media. El tiempo apenas los ha variado en virtudes ni en defectos. Los partidarios de las guerras civiles que les sucedieron eran también, como ellos, mezcla de heroismo, abnegación y barbarie, ejemplares de la raza casi en estado de naturaleza, muy poco corrompidos o muy poco perfeccionados—como se quiera—por la civilización; tipos de contextura épica, de alma de romance.

III

LOS CAMINOS DEL MUNDO

Los caminos del mundo, de Pío Baroja, son el tercer volumen de las *Memorias de un hombre de acción.* Lo de tercer volumen no ha de entenderse como si dijéramos el tercer volumen de *Fortunata y Jacinta* o el tercer volumen de *Los miserables,* es decir, como un tomo o parte de una obra muy trabada, *una,* que forma un todo armónico. Aquí nos encontramos, no con una obra en sentido individual, sino con una colección o serie. El número de los volúmenes o novelas no indica apenas más que el orden de la aparición y si acaso cierto orden cronológico.

***

Novela, dice la portada de *Los caminos del mundo,*

y sería más exacto que dijese *Novelas,* pues el libro se compone de tres narraciones independientes. Son distintos los personajes y distintos los lugares de la acción: la una se desarrolla en Francia, Suiza, Holanda y Alemania; la otra, en Francia y en España; la tercera, en Méjico. Los protagonistas son diferentes. El de la primera ("La culta Europa: Amores, hambres, peste y filosofía") es D. Ignacio de Arteaga, un oficial español, prisionero de los franceses, que se fuga del depósito, y para volver a su patria tiene que peregrinar por Europa. El de la segunda ("Una intriga tenebrosa: Los hombres de la conspiración del triángulo") es el barón de Oiquina, un noble liberal que había sido afrancesado y que conspira en el período de 1814-1823. El de la tercera ("La mano cortada: Historia de tierra caliente") es el propio D. Eugenio de Aviraneta. Esta última relación es muy breve y puede considerarse como un apunte o boceto de novela, cuyo asunto se prestaba a escribir más largamente. Quizás Baroja no ha podido documentarse lo bastante y por eso no se ha detenido más en la pintura de la sociedad mejicana en vísperas de la independencia, que es el fondo de la dramática historia de *La mano cortada,* la cual parece concebida en plena ebullición del Romanticismo.

Algún vago y flojo vínculo de unidad hay, con todo, entre estas historias. En todas está presente la figura de Aviraneta. Todas pertenecen a la misma época: a la de la reacción europea que sigue al derrumbamiento del Imperio napoleónico, y tienen todas, en consonancia con

el espíritu de los tiempos, cierta nota común, de acción intensa, de aventuras atrevidas y peligrosas, de movimiento en los personajes y de dinamismo en sus caracteres. La lucha empeñada y difícil por la vida, que acompaña a la lucha por una idea o por una ambición, tiene en tensión continua las almas de los personajes. Todo lo demás que les acontece, incluso el amor, cuando se presenta en su camino, es episódico. Baroja, excelente pintor de hombres de acción, se complace en estos asuntos.

***

La culta Europa nos traslada a los días de la caída de Napoleón y la invasión de Francia por los ejércitos de la coalición europea. El oficial español Arteaga, prisionero en la toma de Zaragoza, está con otros de sus compañeros de armas y de cautividad en el depósito de Chalons Sur Saone. De vez en cuando los prisioneros intentan fugarse, exponiéndose a ser encerrados en una fortaleza. Algunos distraen los ocios de su cautividad cortejando a las damas de la sociedad legitimista, en cuyas casas son bien acogidos los prisioneros españoles, en particular si son de los realistas netos; los liberales, peor mirados por los franceses partidarios de los Borbones, son en cambio tratados con más cortesía y benevolencia por las autoridades militares de quienes dependen. Arteaga, ayudado por Aviraneta, se escapa. La confusión que producen las noticias de las derrotas de Napoleón y la invasión que se aproxima, favorecen la fuga.

Pero volver a España no es fácil. Los fugitivos corren muchos peligros. Por los campos se ven flotar las capas blancas de los "kaiserlicks" austriacos, de las avanzadas de caballería, de los ejércitos invasores. Por todas partes se tropieza con el rastro de los horrores de la guerra, incendios, robos, muertes, violaciones. Aunque los fugitivos, por su nacionalidad y su condición de fugados de los depósitos franceses, sean amigos, no se ven muy seguros entre aquella soldadesca.

Al cabo, logran pasar a Suiza, cruzan parte de Alemania, suben a Holanda y se embarcan para Londres, de donde retornan a España. Ciudades diferentes, tranquilas unas, devastadas otras por la guerra y la peste, les han ofrecido en su ruta espectáculos y paisajes diferentes; pero lo que llena la novela es la gran visión de la guerra, no la visión de la épica convencional, con su bruñida y limpia armadura, con sus motes de gloria y de caballería, sino la visión real, épica también, pero de otra épica bárbara, horrenda, llena de atrocidades, que delatan el fondo de bandolerismo, que no se ha podido eliminar de las luchas humanas, ni se eliminará nunca, por completo, aunque la civilización vaya amortiguándole.

***

La otra novela, *Una intriga tenebrosa,* nos presenta las conspiraciones precursoras del movimiento de Cabezas de San Juan en 1820. Entre los oficiales que han vuelto de los depósitos de prisioneros de Francia hay

muchos liberales; también los oficiales franceses republicanos o bonapartistas, que la Restauración tiene a media ración, dan algún contingente a los intentos de revolución española. Hay un ambiente de perfidia e infidencia. El que hoy aparece como conspirador, mañana será realista, y viceversa. Se lucha en las sombras ferozmente. La represión es implacable: es la horca, precedida a veces de la tortura. Se ha abolido, en verdad, el tormento. Fernando VII, cuyo tierno corazón es bien conocido, ha hecho quemar el potro, "para que no quede en lo sucesivo ni aun idea de semejante infernal máquina". Así lo cuenta el traductor del "Ensayo (latino) acerca de la tortura o cuestión de tormento", de D. Alfonso de Acevedo. Pero en realidad se sigue dando tormento. Entre otros, lo sufren Yandolia y Richart. Las venganzas de los conspiradores son proporcionadas a la crueldad de la lucha. Tal es el fondo o el ambiente de la segunda novela de Baroja.

En la tercera, *La mano cortada,* estamos lejos de Europa, aunque algún eco se percibe de sus luchas en el hervor de la independencia en los pueblos de América. Aquí el asunto no es político, ni colectivo el verdadero sujeto de la acción, como en las otras novelas, donde los lances individuales importan menos que la pintura del momento histórico y del ambiente social. Es *La mano cortada* una trágica historia de amor, de fuerte colorido romántico. Aviraneta, emigrado a Méjico, capitanea allí una turba de aventureros y calaveras. Hace el amor a una hermosa criolla, de familia poderosa e

influyente. La deja al enterarse de que ha tenido antes varios amantes, y escapa milagrosamente a su venganza. Coral, la criolla, ha hecho asesinar a uno de sus amantes y ha enviado a la prometida de él una mano del infiel. De ahí el título.

Un escritor de estilo menos sobrio y ceñido que Baroja habría podido escribir un grueso tomo acerca de cada uno de los tres asuntos. Pero en *Los caminos del mundo* todo es nervio, músculo, acción, rasgos concisos y profundos; no hay adiposidades retóricas.

IV

CON LA PLUMA Y CON EL SABLE

Con la pluma y con el sable se titula el cuarto volumen de las *Memorias de un hombre de acción*. *Novela* dice la cubierta; *Crónica de* 1820 *a* 1823 la portada, y ambas dicen bien y son conciliables las dos clasificaciones. El libro de Baroja es una novela histórica, con muy reducida fábula novelesca, hasta el punto de que en algunos trozos parece no tener el libro de novela más que la forma: el que traten de los sucesos personajes imaginarios, en vez de relatarlos el autor. Mas tampoco nos presenta Baroja un cuadro completo de los principales acontecimientos del segundo período constitucional, ni cabría hacerlo en un libro de las proporciones del suyo, como no fuese de una manera muy abreviada. Galdós no consagró menos de cuatro *Episodios naciona-*

les de la segunda serie (acaso la mejor) a ese período de orígenes de la España contemporánea que ahora evoca Baroja en su novela. Como he dicho, a propósito de alguno de los anteriores volúmenes de esta serie, las *Memorias de un hombre de acción* son nuevos *Episodios Nacionales,* reconstrucciones poéticas de momentos de nuestra historia moderna, hechas con un estilo muy diferente del de los *Episodios* galdosianos y concebidas de otro modo; pero pertenecientes, sin duda, a la misma familia literaria.

A medida que más se avanza en esta serie mejor se percibe que Baroja, al resucitar al olvidado D. Eugenio de Aviraneta, más que hacer una reconstrucción biográfica, pretende pintar una época, eligiendo por guía a aquel singular personaje, tan mezclado en los más dramáticos y misteriosos sucesos públicos, y a quien, por otra parte, la aureola de exageración y leyenda que rodea a todos estos sujetos aventureros, de muy accidentada vida, permite atribuir con verosimilitud todo género de maravillosas andanzas.

***

Empieza la acción de la novela en vísperas del levantamiento de Cabezas de San Juan. España está cansada de aquel período de absolutismo sórdido y encanallado, de zafias camarillas, de tiranía manolesca, que sucede a la guerra de la Independencia, y es el premio del heroismo popular, a la vez que el castigo de la falta de sentido histórico y de sentido práctico, que a cada

paso muestran los legisladores de Cádiz. Los cambios políticos empiezan a ser entoces como los cambios de postura de un enfermo, que en todas se encuentra y ensaya buscando alguna que le alivie.

Fernando pudo ser sin dificultad rey absoluto, no sólo porque la Constitución no era popular, sino por el cansancio y la desconfianza que la política de Cádiz había producido en mucha parte de la sociedad española. Seis años de Gobierno absoluto, peor que el constitucional, hicieron llana la restauración de éste; tres años de excesos y de errores políticos (los del 20 al 23), unidos, cierto es, a muchas otras causas exteriores e interiores, hicieron que la intervención francesa fuese casi un paseo militar y que el absolutismo pudiese subsistir, más o menos templado, mientras vivió aquel monarca. El enfermo seguía dando vueltas en su lecho de paciencia; ha continuado mucho tiempo después... y continúa.

***

Aviraneta, procedente de Méjico, donde le dejamos en el anterior volumen (*Los caminos del mundo*), regresa a España. Pronto reanuda las relaciones con sus antiguos compañeros de conspiración. Pasa a Madrid y a Cádiz, disfrazado, para enterarse de los trabajos de los constitucionales y secundarles. En Cádiz le acogen fríamente. Se quiere allí el monopolio de la revolución. Los militares, por espíritu de clase, simpatizan poco con los guerrilleros. Los liberales acomodados de Cádiz desconfían de un aventurero como Aviraneta y no le comprenden.

Quizás era ese su destino. Al cabo, triunfante el movimiento constitucional, *el Empecinado,* que simpatiza con el protagonista de esta historia, le envía a Aranda de Duero de regidor, para prepararle el acceso a las Cortes.

La pintura de la vida en Aranda en el período de 1820 a 1823, es decir, de la vida en un pueblo grande de provincias, con la lucha sorda unas veces, abierta otras, entre liberales y serviles, ocupa mucha parte de la novela, y allí es donde se teje la leve fábula amatoria con que ameniza el novelista las andanzas políticas y guerreras de su héroe. De Aranda sale Aviraneta a perseguir a los facciosos realistas y captura a su antiguo jefe, el cura Merino, que pronto, por blandura o indecisión de sus contrarios, recobra la libertad y se pone al frente de mayores fuerzas. Nuevamente pelea Aviraneta a las órdenes del *Empecinado* contra las partidas absolutistas, que estaban escribiendo, o mejor dicho haciendo, el prólogo de las futuras guerra civiles.

Comisionado por San Miguel, pasa a París a indagar lo que allí se prepara contra el régimen constitucional de España. Es el momento del carbonarismo, del complot de Belfort, de los sargentos de la Rochela. También allí conspira Aviraneta y, perseguido por la Policía francesa, tiene que huir. Cuando regresa a España los 100.000 hijos de San Luis están en la frontera.

El dramático y movido espectáculo de aquella España en ebullición y de aquella Francia, que no se conformaba con su "Carta" y donde se iba preparando el estado de opinión que trajo las jornadas de 1830, adquiere,

presentado por la pluma enérgica y nerviosa de Baroja, el relieve y la vida de una visión real de los hechos. Más que relato de historiador o descripción de novelista parece el cuadro relación sacada de unas auténticas "Memorias" de la época o narración de un periodista contemporáneo.

Obra desordenada, escrita sin aliño, al correr de la pluma, sin floreos literarios, tiene este libro esa fuerza de evocación que distingue a los de Baroja. "Nos hace ver", nos traslada a aquel tiempo y nos permite sentirnos contemporáneos, mientras dura la lectura, de los hombres y acontecimientos del 20 al 23. Este es el mejor elogio que puede hacerse del cuarto volumen de las *Memorias de un hombre de acción.*

V

LOS RECURSOS DE LA ASTUCIA

En su libro *Los recursos de la astucia,* que es el quinto volumen de las *Memorias de un hombre de acción,* continúa Pío Baroja la historia novelesca que está trazando de la España de principios del siglo XIX, siguiendo las aventuras y andanzas del audaz D. Eugenio de Aviraneta. La acción de *Los recursos de la audacia* se desenvuelve en 1823, en vísperas de la intervención francesa, de la expedición de los 100.000 hijos de San Luis y ya comenzada ésta. Es una época de esas en que

se alegra uno de no haber vivido; pero que nos interesan y nos atraen contadas en los libros. Se explica bien, por el ambiente dramático de aquel período, que haya atraído a los novelistas tanto como a los historiadores, y que, después de Galdós, Baroja haya venido a espigar lo mucho que quedaba en el campo donde se desenvuelven los *Episodios* de la segunda serie. Casi se podría añadir que la reconstitución de esta época debe más a los novelistas que a los historiadores. Después de Lafuente y Pirala, y aparte tal cual monografía acabada, apenas pueden sacarse otras historias de ese período, escritas con movimiento y colorido, que los libros de Villalba Hervás, parciales sin duda, donde no se aprovechan nuevas fuentes; pero que, con todo, ofrecen una visión de conjunto. Galdós en sus *Episodios,* de los que pudo decir Marcelino Menéndez Pelayo al contestarle en la Academia Española que había hecho en ellos verdadera historia, y ahora Pío Baroja, han restaurado el color de época. Sería exagerado afirmar que en sus páginas se aprende historia de un modo completo, absoluto; pero son una excelente ilustración de los historiadores; nos dan algo que no hallaríamos en éstos—no por defecto de la historia, sino de los que la han escrito—. Es el fondo histórico, la sensación del momento, una idea de cómo era la sociedad entonces, de cómo se vivía, se sentía y se pensaba.

***

Hay peligro de repetirse al tratar de estas *Memorias*

de un hombre de acción que está escribiendo Baroja. Todos estos libros se parecen mucho. Varían en episodios y accidentes; pero el fondo psicológico y hasta el andamiaje de la acción son idénticos. Diríase que Avinareta los había impregnado de su espíritu y carácter si antes de que entrase aquel hombre en la galería de personajes de Baroja no hubiese mostrado el novelista la misma predilección por el tipo del aventurero audaz, sereno, que juega con los peligros, que es como una fuerza de la Naturaleza y que alguna vez, aunque con poca frecuencia, para que el movimiento resulte raro, aristocrático, se abre a la piedad.

La mejor manera de huir de ese peligro de repetirse, que en este caso consiste sencillamente en sacar las mismas conclusions de los mismos hechos, es sustituir la crítica por la bibliografía. La crítica, la apreciación estética de las obras, ha empequeñecido a la bibliografía, a la descripción de los libros, que, sin embargo, es lo más útil, lo que más aprovecha al lector común. Lo que piensa X de este o el otro libro de Baroja, dado que interese a alguien, ha de interesar a un corto número de personas aficionadas al análisis estético o para las cuales la opinión de X tenga cierto valor. En cambio, saber cómo es el libro, de qué trata, cuáles son sus tendencias, interesa a todos los aficionados a la lectura, que en vista de esas noticias pueden echar sus cuentas y leer o no el volumen. Claro es que no se trata sólo de aquella bibliografía material que mide el libro, cuenta sus páginas, sin olvidar el índice y

el colofón, numera sus láminas y viñetas y anota el pie de imprenta. Todo eso es útil y hasta necesario, aunque mucho menos tratándose de impresiones modernas que de antiguos ejemplares, que por su rareza han de ser identificados con cuidado. Pero en la bibliografía hay más: hay la del interior, la del contenido y forma del libro, como si dijéramos la crítica descriptiva, que crítica es también, puesto que requiere algún juicio y que es en esta esfera reflejo de la tendencia descriptiva, que disputa el campo a la dogmática en todas las ciencias.

***

Lo primero que hallamos en *Los recursos de la astucia* es que no es una novela, como dice la portada, sino dos. ¿Qué tiene que ver *La Canóniga* con *Los guerrilleros del Empecinado,* que son las dos relaciones que contiene el libro? Fuera del ambiente, de cierta comunidad de tipos psicológicos preponderantes, nada. Hasta en la estructura y disposición interna se diferencian. *La Canóniga,* que es la más breve, es una novela completa, redonda, con su desenlace que no deja ningún cabo suelto. Sobresale en sus páginas la descripción de Cuenca, hecha con ese arte sobrio de aguafortista propio de Baroja, y que con cuatro rasgos dibuja una imagen expresiva y viviente (aquel Londres de *La ciudad de las nieblas,* por ejemplo). Como viñeta curiosa de época nos ofrece al final una de las venganzas de la Sociedad secreta *El Angel exterminador.* Pululaban entonces las Sociedades secretas y las había lo mismo

entre los "blancos" que entre los "negros", es decir, entre absolutistas que entre liberales.

Los guerrilleros del Empecinado en 1823 es una especie de crónica novelesca de las aventuras que corre Aviraneta, enviado por D. Evaristo San Miguel a la frontera a enterarse de los preparativos de la expedición de los 100.000 hijos de San Luis, al mismo tiempo que se daba comisión al Empecinado para levantar guerrillas contra los franceses y contra las partidas realistas que les estaban preparando el terreno y habían de servirles de auxiliares.

Más que novela, propiamente dicha, esto es, sujeta a la arquitectura del género, es una relación lineal de sucesos, un trozo de historia, entre fantástica y verdadera, con mucho sabor de época, y que se compone de una serie de lances militares, peleas con las partidas de Merino y de otros guerrilleros realistas, ardides de guerra civil, cautiverios, escapatorias audaces e ingeniosas, hasta que Aviraneta consigue llegar a Gibraltar. En conjunto da esta narración una visión muy exacta y penetrante de la situación de España al entrar los franceses mandados por el duque de Angulema. El novelista no ha hecho más que adornar con pormenores y perfiles imaginados el fondo, rigurosamente histórico, de aquel momento en que se desmorona el segundo período constitucional.

Los recursos de la astucia está escrito como todos los libros de Baroja de esta serie, al correr de la pluma, como escribiría un testigo, libre de la preocupación li-

teraria, sin estilo trabajado artísticamente; pero en forma, que es un estilo espontáneo, personal, que brota de los hechos, sin prestar demasiada atención a las palabras, y que con todo las hace servir a la sugestión del relato.

VALLE INCLÁN

LAS NOVELAS DE LA GUERRA CARLISTA

I

Valle Inclán es una de las personalidades más originales de la nueva generación literaria española. Lo es hasta físicamente. Su silueta romántica y extraña, que está pidiendo el tributo del aguafuerte y los pinceles, parece una proyección de esa personalidad espiritual. Si Valle Inclán fuese un sujeto obeso y sonriente, rebosando salud y equilibrio físico, nos asombraría que pudiese ser autor de sus libros. Hay que reconocer que tiene "le physique du role", la catadura de un poeta romántico y señoril, a quien la naturaleza, amiga de contrastes y de burlas, no ha jugado la mala pasada de otorgarle una envoltura vulgar, impropia a todas luces del creador del Marqués de Bradomín.

Con *Los cruzados de la causa* comenzó Valle Inclán una serie de novelas consagradas a la última guerra carlista. Las guerras carlistas son una parte importante de la historia de España en el siglo XIX, y una ma-

nifestación muy expresiva de la psicología nacional. Se explica que la novela, naturalmente curiosa de la historia y de la psicología, recoja ese asunto y le alumbre con la luz del arte. Los *Episodios* de Galdós y *Paz en la guerra,* de Unamuno, eran entre las novelas modernas de importancia las que mejor han explotado ese filón histórico, antes de que Valle Inclán se fijara en él.

En las anteriores novelas de Valle Inclán hay algunas referencias a las guerras carlistas. El espíritu aristocrático y amigo del pasado de este notable escritor, se ha complacido tal vez en visitar esos recuerdos. Así como el espíritu vendeano tiene su representación en la literatura francesa del pasado siglo, y la tiene en muchos literatos que no eran legitimistas, o lo eran sólo de un modo fantástico y caprichoso, el espíritu carlista se ha asomado a la nuestra, en las novelas de Valle Inclán, como un tema estético. Dudo que pueda dársele otro alcance.

Los cruzados de la causa es un libro que tiene clara relación de descendencia y parentesco con las novelas de Bradomín, con esas sonatas de las estaciones de la vida en que el Sr. Valle Inclán nos narró elegantemente las aventuras amatorias y heroicas del Marqués de Bradomín. Todavía el parentesco es más cercano con las novelas dramáticas: *Aguila del Blasón* y *Romance de lobos,* donde el autor nos ha presentado la dura e hidalga estirpe de los Montenegros, en ese momento de degeneración en que los caballeros se tornan pícaros y

bandidos. Los personajes son los mismos, el mismo el espíritu, igual el escenario.

Un acontecimiento tal como la guerra carlista, puede ser considerado por la novela objetivamente, con intención épica, como manantial de descripciones, que den una fórmula de arte a la plástica exterior de los sucesos, y al par infundan en esa primera materia de la historia el alma colectiva de la época. O puede ser mirado por el novelista, como una concreción material de estados de espíritu de gentes y clases sociales diferentes; como una cantera de análisis psicológicos, de tipos morales, de ideas-fuerzas y de costumbres; como un conjunto de elementos morales, cuya proyección material más exterior y grosera es el hecho, las vicisitudes de la discordia civil. El hecho y el espíritu nunca podrán separarse en absoluto en una novela histórica, regularmente equilibrada, ni se podrá omitir ninguno de ellos; pero según predomine uno u otro, el tipo de la novela será diferente.

En la suya, el Sr. Valle Inclán ha reflejado, principalmente, un estado de espíritu. Teatro de la acción de *Los cruzados de la causa* es Galicia, distante de los lugares donde se encendió la llama de la guerra, y los soldados de las dos Españas, vieja y nueva, lucharon con igual fiereza y desigual fortuna. Esta lejanía del teatro de la guerra, dice lejanía de los grandes sucesos. En realidad, el asunto *exterior* de *Los cruzados de la causa* no puede ser más modesto; se reduce a un alijo de armas.

Pero en torno de este episodio sencillo, vulgar, ¡qué noble y altiva poesía ha desarrollado el novelista, que es, ante todo, un poeta refinado y señoril! ¡qué tipos tan bravíos y enteros! ¡qué honda expresión de sentimientos! La novela es breve, sucinta en hechos. El Marqués de Bradomín ha llegado a su tierra natal, con la misión de allegar recursos para la guerra. Una de las providencias que toma, es la expedición de un un lote de fusiles, que se guardan enterrados en un convento. Ha habido una delación, y un destacamento de la marina de guerra registra con rigor militar el convento, sin dar con las armas. El pueblo es hostil a los soldados del gobierno constituído, que se le antoja un poder tiránico y hereje, enemigo de Dios. No osan, sin embargo, los aldeanos, lanzarse a la resistencia material; se palpa, empero, el ambiente de hostilidad, de protesta y desafección, y las mujeres, amparadas en su debilidad, son las que más atrevidamente exteriorizan el común sentir. Un pobre marinero de aquella matrícula es la víctima propiciatoria del choque de ideas, de sentimientos y preocupaciones. Es un recluta joven, a quien el azar de la distribución del servicio ha puesto de centinela en una de las entradas del convento. Su madre le reconoce, le suplica, le insulta, llora y se arrastra ante él; le habla del infierno, de la fe de la infancia; quiere apartarle de la que juzga segura pérdida del alma. El, consternado, removido en sus convicciones, quebrantado en la adhesión al deber marcial, contesta al principio obstinadamente: "es la ordenanza"; pero al cabo la su-

gestión maternal se impone, es más fuerte que la disciplina y el temor al castigo. El marinero tira el fusil y huye. Sus compañeros le persiguen, le intiman la rendición; él, loco, aterrado, sigue huyendo, hasta que unos cuantos tiros de fusil le hacen caer, atravesado a balazos, en una calle del pueblo, y allí queda en un charco de sangre como víctima propiciatoria de los odios civiles. El fiero hidalgo D. Juan Manuel de Montenegro, hace que saquen de su casa unas luces para alumbrar en la negrura de la noche el cadáver del pobre mozo. Cuando la fuerza militar abandona la población, *Cara de plata,* uno de los hijos del hidalgo, uno de los lobos del *Romance,* de aquel *Romance de lobos* en que ha pintado Valle Inclán la degeneración de la sangre patricia de D. Juan Manuel de Montenegro, es quien conduce a la playa los carros cargados de fusiles, en demanda del buque que ha de llevarlos al teatro de la guerra.

***

Las tres escenas capitales de la novela son el registro del convento, la muerte del marinero desertor y la conducción de los fusiles; por eso las he citado al reseñar por encima el argumento. Puede decirse que la novela se encierra en esos tres episodios, y gracias al arte con que están presentados y a la fuerza de evocación que les anima, bastan para dar al libro, donde hay muy corta copia de hechos, muy escasa materia no-

velesca, un alto relieve dramático y una honda y verídica emoción.

Tienen estas escenas una sobria y penetrante expresión. En la del registro del convento se oyen las pisadas de la patrulla militar, prolongadas por el eco en los claustros solitarios; se ve el espanto y la indignación de las monjas al ver rota su clausura; la rudeza soldadesca se destaca vigorosa; todo sin rasgos de animosidad, con una adivinación o una observación de la realidad que la reconstituye enteramente ante el lector. La caza del marinero desertor y su muerte; las voces de ¡alto! ¡date! de los perseguidores; la carrera desesperada del pobre mancebo; el disparo seco de los fusiles, y el espectáculo lastimoso del cadáver tendido en medio de la calle en un charco de sangre, dan una impresión de realismo trágico llena de noble sencillez antigua. Y en la escena de la conducción de los fusiles en carretas cubiertas de heno, al frente de las cuales cabalga el intrépido *Cara de plata,* surge como un romance moderno de caballería la figura castiza del guerrillero, adalid de facción, campeador empequeñecido, héroe con sus puntos de salteador.

Como en la de las escenas, sobresale Valle Inclán, en esta y otras de sus novelas, en la pintura de los tipos. Sus figuras son de un realismo noble que, sin transformarlas, las embellece. El realismo no agota nunca la realidad. Toda representación artística supone una selección de los materiales objetivos; por eso puede haber un realismo noble, que tome de la vida rasgos de

belleza y armonía. Nadie, entre nuestros escritores modernos, ha pintado con tanta dignidad y al mismo tiempo con expresión tan viviente, como lo hace el Sr. Valle Inclán, las figuras de aldeanos, de mendigos, de gentes humildes, que pululan en sus novelas de Galicia. Todo lo que tiene de noble la raza se refleja en ellas, y no resultan contrahechas ni artificiales, sino como arrancadas de un lienzo de Velázquez o, mejor, del mundo real, visto con mirada penetrante de artista que descubre la armonía de las formas y embellece las imágenes, no porque las retoque, sino porque ve más rasgos en ellas, y los ve mejor, con una visión más comprensiva, serena y luminosa. Este poeta y novelista aristocrático resulta un gran pintor del pueblo.

Sus figuras son a la vez actuales y antiguas. Tienen la gravedad española de los tipos de la antigua España, hidalga y picaresca, en que hasta los pícaros y vagabundos presentan algo de señoril, y a par de esto son figuras del día, contemporáneos nuestros. Pero donde más se acentúa la noble pátina del tiempo, es en los tipos patricios. El Marqués de Bradomín es una figura del siglo XVIII, menos fina y cortesana que las del siglo XVIII francés, de un siglo XVIII españolizado. Esta expresión que empleo: españolizado, podrá parecer extraña. ¿Acaso no hubo un siglo XVIII español? Pero ¿quién negará que era un reflejo mitigado, por multitud de causas locales, del francés? En el curso del tiempo y en los períodos de la historia se suceden las hegemonías nacionales, y por eso se puede decir que el

siglo XVIII es un siglo francés y el siglo XVI un siglo español; pues lo que el apelativo nacional expresa, es el predominio de la influencia de un pueblo en el mundo, el tono y el carácter que una nación imprimió a un período determinado de la historia.

En *Los cruzados de la causa* hallamos al Marqués de Bradomín, ya viejo, pero todavía arrogante, pulcro, galán. Es un viejo guapo y atractivo, de esos a quienes un pasado de amor y de aventuras de las que exaltan y subliman el ánimo, parece otorgar una prolongación de la juventud, que dora todavía con su luz el ocaso de los años. Un fisiólogo se sentiría tentado a refutar esta explicación; mas la experiencia y el conocimiento de la vida abundan en casos que la confirman, demostrándonos una vez más que el hombre no es una máquina de nervios, músculos, huesos y humores sabiamente montada, sino que, perecedero o imperecedero, dependiente del fenómeno orgánico o capaz de sobrevivirle, hay un fuego interior que le anima, y que es la causa primera de todo lo humano. No hay nada que conserve la juventud y el vigor como las impresiones que hacen exultar el alma, las vidas nobles, libres, llenas de aspiraciones cumplidas, ni nada que nos encoja y envejezca como la humillación y el abatimiento de nuestras ansias.

De distinta índole que el Marqués de Bradomín, es el otro hidalgo, su pariente D. Juan Manuel de Montenegro. Ved ahí una figura completamente castiza, hondamente española, que tiene en su psicología rasgos de los personajes más exaltados y arrogantes de nuestro

romancero y nuestro teatro; de los burladores, de los nobles que rompían el homenaje a los reyes y se iban a campear por tierras de moros o de cristianos, de los que pusieron por encima de todas las pragmáticas su voluntad y su espada. El héroe de Valle Inclán ha nacido en tiempos poco propicios a estas gallardas rebeldías; en tiempos prosaicos, en que hay Guardia civil y curia, códigos y procedimientos que estorban grandemente el desarrollo de estas indómitas voluntades. Desde que los Reyes Católicos establecieron la Santa Hermandad, estos tipos bravíos han ido decayendo; pero el D. Juan Manuel de Montenegro de *Aguila de blasón,* de *Romance de lobos* y de *Los cruzados de la causa,* es digno del marco medioeval y del romance.

Por adivinación poética antes que por inquisitivo y frío estudio, el autor de *Los cruzados de la causa* ha visto con claridad, y expresado con arte superior en sus novelas, la inevitable degeneración de estos tipos de arcaica fiereza. Los hijos de D. Manuel son facinerosos que conservan algún original destello de hidalguía. Es la evolución del tipo. El barón feudal era una mezcla de héroe y de bandido. En un ambiente de aventura, de lucha, de valor y arrogancia, las cualidades heroicas se desarrollaban frondosamente y cubrían los vicios bandoleros, en los cuales no reparaba demasiado la moral reinante. En una atmósfera de orden, de paz, de normalidad jurídica, en que los medios de adquirir se vuelven pacíficos e industriosos de violentos y guerreros que eran, aquellas cualidades caballe-

rescas y épicas se marchitan y atrofian, o al degenerar se funden con los instintos de bandidaje, en que repara más y que repugna resueltamente una conciencia social burguesa, metódica, donde el espíritu jurídico ha sustituído al espíritu bélico de rapiña y conquista. Así como a los romances caballerescos suceden en la evolución literaria los del hampa y la germanía, cuyos héroes son rufos y valentones, candidatos a las galeras o a la horca, al altivo y noble D. Juan Manuel, que todavía es águila, suceden los lobos del romance, los hijos degenerados, en quienes la paternal fiereza se ha soltado ya de las ligaduras del honor y navega por las aguas de la picardía.

Esta consideración acerca de los personajes, nos lleva de la mano a examinar el espíritu de la novela. ¿Es *Los cruzados de la causa* una novela carlista? Sólo muy relativamente se puede decir que lo sea. Sin duda, Valle Inclán siente esa adhesión romántica a lo pasado, a las causas vencidas, al ambiente de distinción y de nobleza de los legitimismos, que fácilmente florece en las almas de los poetas, aun con independencia de sus ideas. Pero de esta simpatía aristocrática no se deben sacar consecuencias doctrinales, sino estéticas. Una causa política como el carlismo, que ha podido provocar y sostener largas guerras, lo que supone haber conseguido la adhesión apasionada de una parte del pueblo, tiene que ser necesariamente muy compleja. Hay en él factores religiosos, regionales, de tradición política, de adhesión dinástica, hasta económicos. En el curso de cerca de

un siglo, que es una bella duración para un partido, el carlismo ha ido elaborando una doctrina política, que ha evolucionado, y se ha ido aproximando al Derecho público moderno más de lo que se cree. Algunas de las ideas que sostiene el Sr. Mella, por ejemplo, podrían suscribirlas hombres de espíritu liberal. La fuerza de la realidad, el insensible y continuo cambio histórico que se opera en todos los minutos, es tan grande que, si por un azar, que a mí me parece imposible, viniese a implantarse el legitimismo, su gobierno no se diferenciaría mucho de los actuales. Un cambio, al parecer tan radical, no introduciría gran variación en la vida española.

El espíritu de la novela de Valle Inclán, está, a mi parecer, reflejado en las ideas de D. Juan Manuel de Montenegro. Para él la guerra no es una guerra dinástica, sino una guerra social, al revés de las que han sido en la historia; una guerra social de señores contra vasallos encumbrados y ensoberbecidos, una rebelión de la gente patricia, desposeída de sus antiguos privilegios y amenazada de extinguirse en un régimen plebeyo. Tal como él la siente, la guerra es una guerra contra raposos y garduñas, contra indianos y compradores de bienes nacionales, curiales, alguaciles, "criados que se han vuelto amos".

Yo creo que esta idea, que sobrenada en la novela y que se encarna en su tipo más vigoroso, está muy distante del carlismo como doctrina política. No es espíritu carlista, sino espíritu feudal, espíritu de protesta

de aristocracias moribundas, el que alienta en el bello libro de Valle Inclán, que tiene, sobre todos sus méritos, el de una impecable prosa, de sobria elegancia estatuaria.

II

EL RESPLANDOR DE LA HOGUERA

El resplandor de la hoguera es la segunda de las novelas que compuso D. Ramón del Valle Inclán, bajo la rúbrica general de *La guerra carlista.*

Observo en estas novelas de Valle Inclán una evolución interesante en la manera de novelar y de concebir la novela por parte de este celebrado escritor. En Valle Inclán novelista se pueden señalar tres fases, tres momentos o, si se quiere, una clasificación más modesta y más ceñida al asunto: tres grupos de obras. Uno es el de las *Sonatas,* el que llamaríamos el ciclo de Bradomín; otro el de *Aguila del blasón* y *Romance de lobos*: el ciclo de Montenegro; y otro, por fin, el que forman las novelas de *La guerra carlista;* que no son, como las otras, el ciclo de un personaje, aunque los anteriores personajes cíclicos subsistan todavía en ellas, sino que sustituyen al dominante relieve de los sujetos particulares la épica difusa de la historia.

Explicaré las diferencias que advierto en esas tres agrupaciones de novelas. Casi la he explicado ya al ca-

racterizar las primeras como ciclo de un personaje, series de sus aventuras, hazañas y sucesos; y al notar que en la última falta esa polarización personal.

En las *Sonatas* domina un tema lírico, individualista. En estas novelas, en que hay pasajes de prosa que vivirán en las futuras antologías castellanas, Valle Inclán ha sido uno de los cultivadores y continuadores españoles de la leyenda de Don Juan. Su Marqués de Brandomín es una de las más felices representaciones de ese eterno seductor de mujeres y de públicos. Son un himno de amor, conquistador y triunfante, esas páginas llenas de exquisiteces tan distintas, (aun siendo atrevidas, con el atrevimiento de los clásicos) del erotismo burgués de casa de citas que ha invadido nuestra novela, y que cada día se propaga más por ella, disfrazándose con oropeles de psicología y con lentejuelas de estilo, pero mostrando siempre por debajo de su vestidura literaria el gesto vulgar de una apetencia sexual, impaciente, del hambre del sexo. La frase d'aurevillesca con que Valle Inclán define a su personaje, a su Don Juan: "era feo, católico y sentimental", es de una profunda y certera psicología. Ella expresa un personaje que no debe al atractivo animal de la belleza física sus victorias de amor; un alma propensa al idealismo, sensible a las elegancias del pasado y dotada de la fuerza comunicativa de la simpatía; todo lo cual depura y espiritualiza la visión del amor, que responde en estas novelas, no a los instintos de la naturaleza, sino a la sugestión o al he-

chizo de una fuerza espiritual altiva y dominadora, de una gallardía masculina y caballeresca. ¡Cuán superior es esta imagen donjuanesca al concepto del *homme à femmes* que expresa un escritor fino y con grandes pretensiones de psicólogo como Paul Bourget, en su *Psicología del amor moderno,* de Claudio Larcher, concepto tan difundido por la novela amatoria moderna, muchos de cuyos libros parecen inspirados en confidencia de cocotas!

En las novelas del ciclo de Montenegro (*Aguila del blasón, Romance de lobos*), esa nota lírica, individualista, aristocrática, que convierte a la novela en gesta de un personaje, aparece ya atenuada. D. Juan Manuel de Montenegro es, sin duda, una figura de estirpe parecida a la de Bradomín por el interés absorbente y dominador de su carácter; pero junto a ella se dibuja un fondo social de vida aldeana, que tiene fuerte relieve, y aparecen figuras populares de tanta realidad y tan superior ejecución artística como son las de los mendigos. Un trozo de la vieja España andariega, mística y pintoresca, vive en torno de aquel señor feudal que se ha equivocado de siglo. Estas novelas son libros de transición de una manera a otra, que van desde la novela lírica, a la novela social. Los dos libros de la guerra carlista (*Los cruzados de la causa* y *El resplandor de la hoguera*) representan el término de esta evolución; en ellos, especialmente en el último, la novela tiene verdadero carácter social; es la gesta de un pueblo, la representación artística de un momento histórico. Su sujeto no

es un personaje singular. Es un pueblo, una multitud. En su argumento y en su acción, figuran personajes de las anteriores novelas; pero el cambio de medio reduce su importancia, y los coloca en una más modesta perspectiva. Bradomín es, sin duda, el mismo gran señor, galante y caballeresco, pero no ocupa ya la posición central que en las *Sonatas,* donde reina sobre un fondo *rococó,* siglo XVIII. La gravedad del asunto colectivo se impone a las figuras individuales, las anega en el mar popular y las reduce a condición de accesorios.

Esta evolución es la misma que se ha operado en el concepto y manera de estudiar y de escribir la historia; sólo que en las obras artísticas no es definitiva. En la historia sí lo parece, pues aunque hay retornos y retrocesos (la teoría de los héroes, etc.), de tal suerte domina el peso del sujeto colectivo, que hasta en las biografías extensas ocupa largo espacio y desempeña papel importante la descripción del medio social.

***

El resplandor de la hoguera es una novela de asunto épico más que novelesco. El asunto novelesco, según el concepto clásico y tradicional del género, está constituído por una intriga. Así, en las *Sonatas,* en las novelas del Marqués de Bradomín, el asunto es plenamente novelesco. En los asuntos épicos, la intriga queda subordinada al espectáculo colectivo, al movimiento social e histórico. Esto es lo que ocurre en *El resplandor de la hoguera.*

En la novela anterior, *Los cruzados de la causa,* la acción se desarrolla lejos del verdadero teatro de la guerra carlista, en Galicia. Eran escenas de propaganda, de reclutamiento de partidarios, y un alijo de armas los hechos, sencillos y expresivos, que formaban su argumento. En *El resplandor de la hoguera,* la acción se traslada al corazón de la contienda, a la región vasconavarra. Creo que el que lea la novela de Valle Inclán, y entienda de títulos de obras literarias, hallará que es éste muy feliz y acertado. Lo que vemos en esta obra es, en efecto, el resplandor de la guerra, la fisonomía especial de nuestras luchas civiles, compuestas de muchos menudos episodios, de pequeños hechos de armas, de hazañas y fechorías, la visión de conjunto de los movimientos populares.

El carlismo, adalid de una causa tradicionalista, dinástica y aristocrática, fué un movimiento popular. A ello se debió la duración de las guerras civiles, y de ello dependió también su relativa localización regional. Este carácter popular, difuso, diseminado en muchos hechos menudos, es el que veo expresado con certera denominación en el título *El resplandor de la hoguera.* El resplandor es una imagen más extensa, más trascendente, más total del fuego que las llamas que brotan del montón ardiente.

Esta novela, en consonancia con su tema social, no tiene en realidad un argumento, una acción central a la que se subordinen todos los sucesos novelescos. Si repasamos lo que en ella ocurre, buscando entre la trama

de la acción ese hilo conductor del argumento, hallaremos que, si acaso, está en las aventuras de un personaje secundario, Roquito, un antiguo sacristán de monjas, que es uno de los variados tipos del partidario. En toda la novela no hay más que un hecho de armas: un combate entre una columna de cazadores y la partida de Miquelo Egozcué, y, sin embargo, da la sensación viviente de la guerra, del paisaje bélico, de las fatigas, crueldades, dolores, arranques de fanatismo y de valor, y movimientos de venganza con que se amasaron las guerras civiles. *El resplandor de la hoguera* es un verdadero episodio nacional. En esta novela todo es episódico; y por serlo, da tan exacta y acabada representación de la guerra carlista, que más que en las batallas, propias de guerra regular y organizada que en ella se dieron, consistió en esta lucha constante, en estos encuentros continuos, en este batallar errático del partidario. En los *Episodios* de Galdós, muchas veces la acción no tiene el carácter incidental de lo episódico; es un acontecimiento principal lo que el novelista describe. Esta de Valle Inclán es episodio desde el principio al fin. Por eso está tan en consonancia con su asunto, que fué un gran episodio nacional formado a su vez de muchos menudos episodios.

Hay en *El resplandor de la hoguera* escenas de una gran belleza. Aquella en que, durante un descanso de la partida de Miquelo Egozcué, cantan los dos *versolaris*, saltando sobre la hoguera, tiene un sabor primitivo de vieja poesía homérica. La del combate, a que antes

he aludido, da una viva sensación de la lucha contra fuerzas irregulares en un terreno abrupto. El duelo a tiros de fusil entre el corneta y el voluntario carlista, que no se conocen, y a quienes el azar de la lucha ha llevado a ser adversarios en un combate singular, tiene dentro de su sencillez un vigoroso relieve representativo. Y no es menor la intensidad trágica de la escena de la conducción de Roquito, preso por los forales, a la cárcel de Olaz. Los prisioneros no ignoran su suerte; saben que en cualquier recodo del camino se les aplicará ese procedimiento tan español, usado en las guerras y en las campañas contra el bandolerismo, del fusilamiento en una carretera. Pero a Roquito le salva la tenacidad heroica de una mujer que sigue a los forales y al preso. El sargento viejo que manda aquella fuerza, no tiene alma para fusilarle delante de la mujer, y dice:—Hay que hacer las cosas conforme lo manda Dios... Lo entregaremos, conforme a ley, en la cárcel de Olaz.

Todo, sin embargo, respira odio y venganza en el paisaje. El camino está sembrado de sangrientos recuerdos. En tal sitio, el cabecilla D. Pedro Mendía sorprendió a una tropa de veinte hombres y los mandó fusilar. Antes de irse ordenó marcar veinte árboles con sendas cruces. A los pocos días pasó Mina, vió las cruces, mandó cortarlas e hizo fusilar a cuarenta hombres de Lecaroz. En los pinos quedaron marcadas cuarenta cruces.

—Eso era hacer la guerra—dice uno de los forales

al escuchar el relato, y en esas palabras palpita el feroz y bravío instinto de las represalias que en tales guerras, y acaso en todas, se sobrepone a los sentimientos de humanidad.

Valle Inclán ha retratado, con imparcialidad de historiador y serena independencia de artista, las figuras de los dos bandos beligerantes. ¡Qué de psicología y qué de observación social hay en sus tipos militares, trazados sin adulación ni vituperio, con pulso seguro de observador desapasionado. Personajes de diferente extracción, de educación e ideas diversas, se ven agrupados en cada campo, dando una imagen viviente de lo que fué aquella España que, dividida en dos bandos, se destroza más por ideas que por intereses, que es lo que al cabo ennoblece estas páginas sombrías de las guerras civiles, donde hubo un gran fondo de idealismo.

A mi juicio, *El resplandor de la hoguera* es un modelo de novela histórica. No hace historia, no relata tales o cuales sucesos, pero da con penetrante intensidad la sensación poética del momento y del ambiente. Un pormenor es a veces más expresivo que un relato minucioso. Lo poco que se dice en la novela de Valle Inclán, del cura de Santa Cruz, por ejemplo, ¡qué luz nos arroja sobre esta sanguinaria figura de la guerra!

Al principio he indicado que había una evolución, un cambio de manera en estas novelas, comparadas con las anteriores de Valle Inclán. Me refería a la elección de asuntos y al modo de concebirlos, a las variaciones del sujeto novelesco, que en las prime-

ras novelas de Valle Inclán es individual, y más todavía que individual, un personaje de excepción, y en estas últimas colectivo, un episodio histórico. El arte de composición es el mismo. Se distingue por una gran sencillez, por una sobriedad de expresión, de imágenes, de digresiones, que hace que en estas novelas no entre ripio alguno, ni se pueda señalar ningún elemento traído forzadamente para buscar un efecto artístico. De ahí su clásica elegancia, que no está solamente en la dicción, sino también en la composición y estructura de la obra.

La pasión puede arrancar, sin duda, bellos y vibrantes acentos a la lírica. Es la eterna madre del yambo, y puede alcanzar la grandeza de los *Chatiments;* pero en los géneros objetivos y de observación como la novela, una visión serena y desapasionada es la disposición de ánimo que más conviene al artista. Sin duda, es esta la de Valle Inclán, quien en la *Sonata de Invierno* puso en boca del Marqués de Bradomín estas palabras, que creo que son una profesión de fe del autor: "Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fuí defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de la guerra me hubiese contentado con que le declarasen monumento nacional." Este punto de vista estético, que no es ciertamente el punto de vista del hombre de partido, es un buen observatorio para el arte. Desde él se aman las cosas con moderación y con crítica.

III

Gerifaltes de antaño es la novela del cura de Santa Cruz. Las tres novelas de *La guerra carlista* son de una sencillez y una armonía clásicas. Apenas tienen intriga novelesca. Un episodio trivial, secundario, forma su asunto. En *Los cruzados de la causa,* primero de estos libros, un registro militar en un convento y un alijo de armas; en *El resplandor de la hoguera,* un incidente de espionaje y una acción de guerra entre una partida y una columna del ejército. En *Gerifaltes de antaño* todavía se desgrana más el asunto en las escenas de la novela, al extremo de no quedar un suceso ni una acción central; queda sólo, llenando la novela, dominándola con su figura torva y enigmática de iluminado feroz, de malhechor del bien, tal como él le comprendía, el famoso cura de Hernialde D. Manuel Santa Cruz.

La estructura de estas novelas se acomoda maravillosamente a su asunto. La guerra de partidas tampoco tiene argumento; carece de la sistemática unidad de las guerras regulares organizadas por Estados mayores, que operan por principios y no por súbitas inspiraciones o por pequeñas causas locales. En punto a exactitud de la impresión artística, esa guerra, disuelta y diseminada en menudos hechos de armas, en muchas figuras de cabecillas o jefes de partidarios, guerra de

sorpresas, de correrías, de continuo trashumar por campos y veredas; guerra sumamente parecida al bandolerismo en el modo de operar, en los excesos y en la libertad de sus capitanes, y que representa la expansión de la variedad anárquica, encuentra una fiel imagen en estas novelas, donde no se ha pretendido encadenar los hechos en una acción muy trabada que camine por anchas y rectas carreteras al desenlace, ni siquiera se la ha puesto siempre a la cabeza, para que la sirva de caudillo, una figura sobresaliente. El papel que en *Gerifaltes de antaño* desempeña Santa Cruz es excepcional en la serie, aunque en dicho libro esté naturalmente traído por el asunto.

En torno del episodio, que ocupa en estas novelas la posición central marcada por el interés, se teje la trama colectiva de tipos y sucesos, la silueta de la multitud y el clamor de las almas, con que se reconstruye el ambiente histórico del momento. Por esto tengo a las tres citadas novelas de Valle Inclán, especialmente a las dos últimas, por modelos, o al menos por ejemplares sumamente felices y acertados, de la novela histórica, cuya misión, más que hacer historia, más que contar poéticamente los acontecimientos históricos y sacar a la cuasiescena del libro a sus personajes, consiste en darnos la sensación artística del momento histórico, de la escena, del personaje, lo cual muchas veces se consigue mejor con algunos pormenores expresivos que con la puntual narración o con los rasgos de más bulto. El asunto principal de la novela histórica no son los

acontecimientos, sino el ambiente histórico. Es una novela esencialmente colectiva y épica.

En la obra novelesca de Valle Inclán, las tres novelas de *La guerra carlista* son las más hechas, aquellas en que mejor ha cristalizado el tipo de la novela moderna, de evocación impersonal, por parte del artista. Marcan también el término, o si no el término, porque de éste no se puede hablar con seguridad más que tratándose de cosas acabadas, una de las estaciones de una evolución, muy explicable y lógica. Las primeras novelas de Valle Inclán, las *Memorias del Marqués de Bradomín,* aquellas *Sonatas* de prosa cincelada, son novelas líricas, subjetivas, individualistas, poemas novelescos que han creado una nueva representación literaria del tipo de Don Juan. Hallamos después las novelas dramáticas *Aguila del blasón* y *Romance de lobos,* en que ya, junto a las figuras románticas de la estirpe literaria de Bradomín, aparece el elemento colectivo, el pueblo, representado por prodigiosas figuras de aldeanos y mendigos, dignas de la novela picaresca o de la pintura de Velázquez. Ese elemento colectivo, ese fondo social de multitudes domina ya en los volúmenes de *La guerra carlista.* Al mismo tiempo que de la novela individualista, de figuras extraordinarias, de caracteres excepcionales, pasábamos a la novela de orientación y contenido sociales, las imágenes se han ido volviendo cada vez más objetivas, más reales y vivientes. El Marqués de Bradomín es un magnífico personaje poético, pero ¡cuánta más vida no tiene este D. Manuel Santa Cruz, que en

Gerifaltes de antaño aparece chorreando humanidad, hasta en sus alucinaciones de bandolero místico, de fanático sanguinario que va siguiendo la lumbre de un ideal!

En gran parte la novela es una interpretación psicológica y social de la figura de Santa Cruz. ¿Exacta? Por lo menos, de una fuerza estética que irradia sugestión, haciendo del personaje una de esas figuras que parece que salen definitivas y vivientes de mano dei artista, de suerte que, si algo se apartan de la verdad, parece que aquél ha retocado y no contrahecho la obra de la naturaleza.

Santa Cruz, juzgado exteriormente, por sus crueldades, por la ferocidad salvaje que imprimió a la guerra, parece un bandolero o un jefe de tribu india. Así le juzgaron liberales y carlistas, y por eso se vió perseguido de los mismos cuyas banderas seguía y cuya causa deshonraba con sus fechorías sanguinarias. Valle Inclán lo ve de otro modo, penetra más adentro en aquella alma oscura y trágica de guerrillero y saca de ella rasgos para trazar otra figura más noble, aunque quizás más temerosa: la del fanático que pone la violencia al servicio de su ideal y que mientras conserva poder para ello procede con la inflexibilidad implacable de una fuerza de la naturaleza.

"Era su crueldad—dice el novelista, poetizando en un párrafo de admirable prosa—como la del viñador que enciende hogueras contra las plagas de de su viña. Miraba subir el humo, como en un sacrificio, con la serena

esperanza de hacer la vendimia en un día del Señor bajo el oro del sol y la voz de aquellas campanas de cobre antiguo bien tañadas..."

....

"Le resonaba interiormente la armonía clásica con que narran tantas hazañas Nepote y Salustio. Era un divino son latino, más bello y más grave que el canto llano. Y con el odio a las legiones y las águilas augustanas, como solía decir, recordando el lenguaje del púlpito, sentía el entusiasmo por las tribus patriarcales y guerreras de los libres vascones. Soñaba que su hueste fuese el ejemplo de aquéllas y que saliese de las batallas con sangre en las armas y en los brazos."

.....

"Consideraba con una delectación áspera el hilo tan frágil que es la vida y cómo el aire y el sol y el agua y un gusano y todas las cosas pueden romperla de improviso. Muchas veces, al cruzar ante los prisioneros, vendados y pegados a una tapia, los miraba a hurto y pensaba, como si les pagara un tributo:

—También yo caeré algún día con cuatro balas en el pecho.

Y si había inquietud en su conciencia, con aquel pensamiento la soterraba."

.....

En suma, Valle Inclán ha hecho obra de poeta so-

bre la de observador. En un libro de literatura erudita como es la novela, ha compendiado la lenta labor popular que engendra las leyendas, poetizando a los personajes famosos, es decir, sacando de los elementos de realidad que ofrecen la más elevada expresión y la más favorable fórmula estética. Por eso su novela no es una apología, ni una falsificación de la figura del cabecilla, sino una imagen poetizada por la épica, áspera y bárbara de una guerra brutal e inhumana, de una de esas guerras que llamaron los antiguos inexpiables, por sus atrocidades. Al mismo tiempo apunta en la novela de Valle Inclán una intriga política. Al final, cuando Santa Cruz está cercado por las tropas republicanas y por los voluntarios de Lizárraga, aquéllas le dejan escapar. Santa Cruz es nuestro aliado, han pensado los gobernantes de Madrid; él, con su ferocidad, pone en entredicho ante el mundo culto a la causa carlista e impide toda pretensión de beligerancia. Fantástica o no, ¡qué gran moraleja para los fanáticos y los que con ellos simpatizan! El fanatismo sanguinario y cruel es el aliado inconsciente de sus enemigos, y el peor enemigo de las causas que defiende, porque las compromete y las hace odiosas.

En la novela hay escenas de intensidad trágica en que parece sonar la música lejana de los antiguos poemas. La del emplumamiento de la marquesa de Redin; la del hallazgo del cadáver del cabecilla Miguelo Egoscué, fusilado a traición por el cura, y las finales entre Santa Cruz y el viejo cabecilla D. Pedro Mendía, tie-

nen una áspera hermosura trágica que irradia emoción Palpita allí la poesía bárbara de una fuerza despiadada y brutal, en cuyos hechos se descubre un fondo espiritual infantil y cruel de tribu antigua, que no conoce la compasión, ni da importancia al dolor.

LAS NOVELAS DE RICARDO LEÓN

CASTA DE HIDALGOS

I

Asistimos a la extinción del estilo, (hablo del estilo en su sentido tradicional) o cuando menos a una de sus más graves crisis. La precipitación de la vida moderna hace que se lea muy de prisa. La mayoría de los lectores lee en los libros, no las palabras, sino los conceptos e imágenes que ellas acarrean. El estilo se va haciendo una cosa superflua. Paul Gaultier en su estudio *De la maniere de lire les romans,* del cual se saca en limpio que las novelas se deberían leer como no las lee nadie, censura esa manera atropellada de leer, devorando los libros, que es la más frecuente, y que no deja paladear las bellezas literarias, las de la letra, las que más derecho tienen a aquel título. Los grandes públicos contribuyen a la decadencia del estilo. Antes, el público de las producciones literarias se componía de personas eruditas y letradas, que entendían y apreciaban las bellezas del decir. Un escritor sin estilo limado

no se concebía. Hoy, los grandes públicos aprecian principalmente en los escritores la inventiva, el colorido, o bien la fuerza emocional, y a veces las ideas. Y no sólo los grandes públicos. También gran parte de los lectores selectos da preferencia a las condiciones estéticas fundamentales de la obra literaria, sobre el *literatismo* exterior. Por eso ganan concepto y fama de escritores muchos que carecen de estilo conforme a las retóricas. "¡Se puede ser escritor sin saber escribir!" me decía indignado un purista. Pero ¿qué es saber escribir?

Un escritor que cultivase los primores del habla, que se presentase como heredero de la tradición culta y erudita, tenía por delante, siquiera por el contraste, un porvenir de aplauso y notoriedad. Este ha sido el caso de D. Ricardo León, cuya primera novela *Casta de hidalgos* (que es, para mi gusto, la mejor de las suyas) no incurría, por otra parte, en la exageración de tradicionalismo filológico, en el prurito arcaizante que en las otras se advierte más o menos. Quizás León ha sido arrastrado, por sus admiradores, en una dirección a la que desde luego le impulsaban sus lecturas, sus ideas y aficiones.

Casta de hidalgos no es sólo una novela bien escrita, y estoy por decir que no es sólo una novela, sino también un libro de divagaciones históricas y literarias, pues encontramos en ella partes y elementos ajenos a la acción novelesca y aun a la traza y complexión de este género, aunque sirvan y contribuyan a su ornato.

Tal es toda la *Jornada tercera,* titulada *La danza de los muertos,* largo episodio, a modo de paréntesis abierto en la acción y que se podría pasar por alto, sin que ésta quedase manca o incompleta, aunque yo no aconsejaré al lector que lo haga, por ser las tales páginas de muy pulcro aderezo literario y de intenso sabor histórico. Tiene la novela moderna tan dilatadas y elásticas fronteras, que en ella cabe todo. Así como algunos introducen en su territorio disquisiciones sociológicas, religiosas, políticas o morales, el Sr. León ha introducido la restauración histórica de una villa muerta, la antigua Santillana del Mar y hasta un rápido panorama de la historia de España.

Decía que este libro no es sólo una novela bien escrita, porque además de las excelencias de la forma, la descripción de tipos y costumbres, la del paisaje natural e histórico y la psicología del protagonista, son en ella fuente de interés y emoción y contribuyen a la impresión honda y melancólica que su lectura nos deja.

La portada dice: Novela escrita en las Asturias de Santillana. Podría añadirse: inspirada por Santillana. Gran parte de su asunto es, en efecto, la histórica villa del marqués poeta, guerrero y estadista y de Gil Blas, y no se escandalice nadie de verles citados tan juntos, que en España anduvieron antiguamente mezclados pícaros y caballeros y aun se comunicaron mutuamente algunas de sus cualidades, donaires y defectos. Menudamente describe el novelista la Santillana antigua y moderna, que es como describir una sola y misma ciu-

dad, ya que el tiempo ha introducido allí pocas variaciones. Este fondo de la novela está tratado con verdadero amor, no sólo con aquella especie de veneración arqueológica con que suelen mirar los espíritus poéticos a las ciudades muertas, patrias de recuerdos, donde la vida moderna parece algo postizo y superficial, tales como Brujas, Nurenberg o nuestras Toledo y Avila, sino con viviente y activo cariño a la tierra montañesa, que se refleja hasta en la admiración y simpatía que a cada paso descubre el Sr. León hacia los escritores famosos de la comarca, como Pereda y Amós Escalante, con los cuales siente al unísono en no pocas cosas.

La *Casta de hidalgos* de la novela, que tiene por cuna a la señoril Santillana, abunda en castizas figuras. En los rancios hidalgos D. Juan Manuel de Ceballos y don Rodrigo Villa, amadores de la tradición, del tiempo pasado que siempre fué mejor, cifra y compendio de las virtudes y defectos del caballero español; en la mística enamorada Juliana fluctuante entre el amor divino y el humano y que al cabo al último se abraza, y hasta en la gentil, honesta y placentera Silda, alegría del hogar, vive el alma de la España antigua, creyente, grave y entonada, apasionada en el amar y esclava del honor. Pero la figura más interesante de esta familia de hidalgos es Jesús de Ceballos, que de mozo se lanza a correr mundo, como si el espíritu de Gil Blas le indujese a probar la libre vida picaresca. La infancia triste y encogida del niño tímido y soñador que fué Jesús en

sus primeros años, en la soledad del quieto y silencioso caserón de los Ceballos, entre una madre atacada de pacífica y melancólica locura y un padre que escondía la ternura debajo de un exterior severo y adusto, está comprendida y descrita por el novelista con el justo matiz sentimental que pide el asunto. Luego, aquel niño medroso y retraído, se torna desenvuelto mancebo, se enamora de una comedianta, huye de su casa en seguimiento de ella con una compañía de cómicos de la legua, al modo que siguió a la tribu de gitanos de Preciosa el caballero enamorado de *La Gitanilla*. Después la *Camelia*, la pobre comedianta amada por Jesús, muere, y él se lanza a nuevas aventuras. Ama a Rosa Luna, una extraña mujer propagandista del socialismo, la acompaña en sus predicaciones por los campos y con ella conoce los días de la emigración en París, donde alterna con bohemios, artistas y refugiados políticos de todos los pueblos de Europa. También Rosa Luna muere, y Jesús de Ceballos, solo y desengañado del mundo, que tan bello le pintaban las ilusiones de la juventud, siente la nostalgia de la tierra natal y de la casa paterna, y vuelve, como el hijo pródigo a Santillana.

Las aventuras de Jesús en esa su salida al mundo forman la jornada primera de la novela: *La casa y el camino*. La segunda: *Las lágrimas de las cosas* refiere las impresiones del retorno. La poética frase virgiliana, de punzante melancolía, expresa bien las impresiones que experimenta Jesús en el viejo caserón donde todo le habla de la lejana infancia, y le reprocha la

juventud perdida persiguiendo el vano fantasma de la felicidad. La tercera jornada *La danza de los muertos,* es, como ya queda dicho, una larga digresión, a modo de evocación fantástica de la historia de España: de la antigua Santillana de los siglos áureos y de algunos personajes que en ella dejaron rastro de memorias. Jesús de Ceballos se da a leer libros caballerescos y heráldicos y una noche, al quedarse dormido sobre un árbol genealógico, tiene un sueño singular. Se ve arrebatado por el viejo Saturno y desde una nube ve dibujarse la piel de toro de la Península Ibérica y presencia las invasiones de diversas gentes que van entrando en aquella tierra, ya por el Pirineo, ya por las abiertas costas: Iberos y Celtas; mercaderes fenificios de Tiro y de Sidón, guerreros y traficantes de Cartago; después los soldados de Roma, heraldos de la civilización latina, que cubre de ciudades y calzadas la Península; más tarde los bárbaros, las rubias fieras del Norte (véase Nietzsche) y tras ellos los árabes, que traen otra civilización sahumada de perfumes de Oriente, a la que el saber de la India, de Persia y de Bizancio aportan sus caudales. Suena después el bélico estruendo de la Reconquista, y así, en unas pocas páginas desfila la Historia de España delante del durmiente soñador, el cual luego departe con San Francisco de Asís, con el marqués de Santillana y con Gil Blas y al separarse de éste, entra en la Santillana del siglo XVII; se ve perdido en un tiempo que no es el suyo y se acoge a la Colegiata, donde tiene la última visión. Santa Illa-

na se levanta de su sepulcro. La estatua yacente se anima: toma semblante y talle de mujer viva. No es la Santa, es Juliana, la prima de Jesús, la novia de la mocedad, a quien dejó por seguir a los cómicos de la legua de la compañía de Pedro de Rojas. Esta aparición nos lleva a la jornada siguiente y nos da por anticipado su clave.

La jornada tercera es un atrevimiento del novelista. Sobrado larga para digresión de una novela moderna, la salvan el estilo y lo pintoresco de la evocación histórica. Es una fantasía de escritor, que a no ser por la ejecución, sería pesado lastre para la acción de la novela y que, no obstante su valor artístico, no deja de ser ripio.

Tras este paréntesis llegamos a la jornada cuarta. Juliana, la mística, que ha estado a las puertas del claustro, siente renacer el amor terreno que en los claros años de la adolescencia sintió hacia Jesús, el único hombre a quien amó, encarnación, para ella, del amor humano. Se casan. Jesús pronto se hastía. Su alma aventurera e inquieta no ha hallado el descanso que soñaba en la paz de Santillana, ni en aquel amor iluminado por la aureola de tiernos recuerdos juveniles. Quiere lanzarse de nuevo al mundo, pero se siente ya sin las fuerzas y arrestos de antaño; la juventud ha huído, las ilusiones y esperanzas yacen marchitas y secas. La vida de Jesús de Ceballos está vacía y fracasada. Cuando el héroe se extingue entre los suyos, la luz celeste de la conversión extiende su paz sobre aque-

lla alma agitada y pone un fulgor de esperanza eterna en el desenlace de la novela.

Como *La quimera* y *La sirena negra,* de la condesa de Pardo Bazán, *Casta de hidalgos* representa la reacción del espiritualismo cristiano en la novela. Es una obra principalmente psicológica, de drama interior. Las aventuras de Jesús de Ceballos son su preparación y prólogo, y están sobriamente narradas en pocas páginas. La melancolía del protagonista, ese descontento de la vida, esa tristeza de la fuga de la juventud, consumida en devaneos, son sentimientos contagiosos que se le meten al lector alma adentro, porque en ellos hallamos algo de nosotros mismos. *Casta de hidalgos* les debe gran parte de su belleza interna.

COMEDIA SENTIMENTAL

La segunda novela de Ricardo León: *Comedia sentimental* tenía bien preparado el terreno para conseguir la atención del público. Nació heredada, con bienes de fortuna, puesto que salió al mundo bajo el horóscopo favorable de la naciente gloria literaria de *Casta de hidalgos.* No fué un libro lanzado al azar, cuyo destino pende de que la curiosidad se fije en él y le descubra en el montón ingente de la letra impresa, del que cada días es más difícil hacer un puntual y detenido inventario. Los buenos libros son como los antepasados en los linajes, que dan lustre y facilidades en la vida a los sucesores.

Lo primero que nos atrae en *Comedia sentimental* es la forma. Se ha comparado el estilo de *Comedia sentimental* con el de D. Juan Valera, gran cincelador del lenguaje. Creo que esta semejanza es toda exterior, y que en seguida se advierte la diferencia entre ambos escritores. El gran D. Juan era un espíritu lleno de serena alegría del vivir, un griego moderno que contemplaba gozoso el espectáculo del mundo y de la vida y sacaba de la calma y reposo del ánimo una amable y benigna filosofía al juzgar de los hombres y las cosas. La estética del dolor era quizás la que le fué más ajena, y aun puede sospecharse que por un sentimiento de elegancia intelectual, de armonía y compostura externa, juzgaba que el dolor no debe mostrarse demasiado y que no tenemos derecho a afligir con su espectáculo a nuestros semejantes. Por el contrario, en las obras de Ricardo León hallamos un fondo de grave y penetrante melancolía, bien distinto de aquella luminosa calma clásica de Valera en que la vida parece deslizarse, suave y fácil, como la corriente de un río. Los asuntos de las novelas de León tienen un poso de tristeza y desencanto de la vida. En una es el fracaso de la existencia de un hombre que consume la mocedad en vanas aventuras, persiguiendo una aspiración vaga e indefinida, ese *algo* que a veces no es nada preciso, y sin embargo, apunta en nuestra imaginación como una aurora; en otra, es la triste revelación de la vejez en un hombre que en la mansa corriente de una vida sin incidentes ha ido envejeciendo sin enterarse y ha dejado pasar los años floridos de

la juventud sin advertir que eran floridos y que no volverían.

Este es el asunto de *Comedia sentimental.* El protagonista es un hombre que frisa en la cincuentena. Rico, de carácter apacible y tímido, aficionado al arte y a los estudios arqueológicos, la vida se ha deslizado para él sin sentir, al tibio calor del hogar, donde velaba el cariño de una madre llena de solícitas ternuras. Han pasado los días, serenos, plácidos, semejantes unos a otros, sin que en aquella juventud del mozo sabio y honesto se levantaran borrascas pasionales ni surgiera la luminosa epifanía del amor. Tras los días se han ido los años, y con ellos la juventud, sin dejar huella apenas de su leve y callado paso por el alma del héroe. Cuando muere su madre, la impresión de soledad material y afectiva despierta en el alma de este personaje una vaga sensación de melancolía, que no es aún la revelación de una vida incompleta y defraudada en algunos de los legítimos anhelos del hombre, pero es ya una sensación de vacío, una nostalgia de no haber vivido más, de no haber sido joven. Entonces, el protagonista de *Comedia sentimental* se traslada a Málaga, atraído por la cariñosa solicitud de unos parientes. Allí, en medio de la lujuriante naturaleza andaluza, de un clima sensual, de costumbres alegres y expansivas, del trato social con lindas y atractivas mujeres, de un ambiente lleno de luz y alegría, aquella juventud ida, pasada sin sentir entre libros, tiene a modo de un retorno, de un tardío brote sentimental. El sabio, como lla-

man al héroe de esta historia, se enamora de su sobrina, una bella muchacha de quien podría ser padre.

Juan Antonio Espinel—el personaje novelesco de quien venimos hablando—es demasiado reflexivo para que aquel tardío retoñar de la juventud se apodere completamente de su espíritu. Comprende que es tarde, que la mocedad no vuelve, que no se recobran los perdidos años; se resigna a ver a su sobrina casada con otro, y vuelve a su casa de Asturias con la tristeza de no haber sabido aprovechar la juventud, de haber dejado pasar la hora del amor, de haber invertido el orden de las edades y estaciones de la vida, no siendo joven cuando lo pedían los años, y sintiendo la tentación y anhelo de serlo cuando ya el tiempo de ello era pasado.

La primera parte de la novela es muy acabada. El estilo se mantiene al tono del asunto, y parece empapado de aquella suave melancolía que emana del estado de alma del personaje, de la vaga añoranza de la juventud que se fué sin sentir, de esa sensación imprecisa de no haber vivido, de no haber gozado algunas de las más caras alegrías del hombre, que es el antecedente psicológico del tardío florecimiento del amor, en que consiste el conflicto de la novela. En esta parte hay algunas páginas admirables de expresión. Después decae la obra. La minuciosa descripción de las bellezas malagueñas, de los trajes femeninos, de las fiestas; el elemento cómico que se introduce en algunos episodios hacen descender a la novela de aquellas ex-

quisiteces espirituales de su primera parte y la llevan a un terreno menos adecuado a las facultades del novelista, que sobresale más como explorador de la vida interior que como pintor de realidades sensibles y de frivolidades mundanas. La discreción y buen gusto del Sr. León contienen un tanto esta decadencia de su *Comedia sentimental,* pero aun así, se observa cierta frivolidad y amaneramiento en esta parte, bien distintos de aquella posesión y dominio del asunto y del personaje que en las primeras páginas advertimos. Están, al parecer, menos sentidos el planteamiento del conflicto y su desenlace que la primorosa exposición del carácter del protagonista.

Acaso ha pretendido el Sr. León completar con una visión pintoresca de la vida externa el drama espiritual que forma el verdadero asunto de su novela, y aun ilustrarle y animarle con el contraste que de ahí resulta. Quizás se ha dejado llevar de influencias literarias, queriendo seguir el ejemplo de *El Solitario* y otros escritores andaluces; pero a juzgar por lo que sabemos hasta ahora del autor de *Comedia sentimental,* no es esta su cuerda. Lo pintoresco, las notas brillantes y fugitivas de color tienen, al salir de su pluma, un sabor erudito algo forzado, de artificio literario, distante de aquella frescura y espontaneidad, de aquella íntima y penetrante poesía con que traza el retrato espiritual de su héroe.

Aun con estos reparos y salvedades, *Comedia sentimental* es una hermosa novela. ¿Inferior a *Casta de*

hidalgos? Sin duda, pero hay que considerar para poner en lo justo la diferencia, que *Casta de hidalgos* era la revelación de un escritor; *Comedia sentimental,* la obra de un literato, de quien se espera mucho y con quien hay derecho a ser algo exigentes.

ALCALÁ DE LOS ZEGRÍES

Alcalá de los Zegríes es una ciudad andaluza. ¿Es fantástica? ¿Es acaso Ronda? ¿Se combinan en la descripción que hace de ella el novelista Sr. León datos de observación y elementos imaginativos? Poco importa; *Alcalá de los Zegríes* tiene en la novela que lleva este nombre el firme y sólido relieve de las cosas reales. Se ve en su descripción una de esas ciudades donde aún perduran la huella y el espíritu de lo pasado; donde la moderna transformación urbana no ha borrado las señales de las diversas etapas de la historia, que en tales ciudades puede leerse como en un libro en los edificios, en la agrupación y traza de los barrios, agrupados según la sucesión de las épocas. En *Alcalá de los Zegríes* vive todavía algo de la ciudad morisca, algo de la ciudad de la Reconquista y repoblación cristiana. En sus diversos barrios, la Alcazaba, Santiago, el distrito aristocrático de los caserones blasonados, las Tendillas, el barrio moderno de la riqueza y el comercio, se advierte el tránsito de la ciudad histórica a la ciudad moderna.

Me he detenido en la mención de la ciudad donde Ricardo León emplaza la fábula de su novela, porque esta

localización no parece ser accidental ni obedecer a un capricho descriptivo. El novelista, según las señas, quiere establecer una estrecha relación entre el medio, y el marco colectivo y la condición y sucesos de las figuras novelescas. Alcalá de los Zegríes es una ciudad donde, no sólo subsiste lo pasado en las ruinas de los edificios arábigos y en las heráldicas moradas de la aristocracia alcalaína, sino también en la bravía condición y en las exaltadas y ardorosas pasiones de sus naturales. Es, pues, en la mente del autor, el natural teatro de un drama pasional y romántico como el que forma el asunto novelesco, la tierra propicia para que los afectos individuales y las pasiones colectivas, recibiendo de ella una savia indomable e impetuosa, den rojas flores de sangre.

Tiene esta novela una acción principal amatoria y un episodio muy desarrollado e importante, cuyo asunto es el caciquismo, tema que ha tentado frecuentemente a los novelistas, pero que pocas veces ha sido tratado con serena objetividad y espíritu sagaz de observador. En éste, que casi puede llamarse tópico novelesco, la moraleja suele sobreponerse a la pintura. El caciquismo en la novela habría que verlo con espíritu de naturalista para sacar de este fenómeno una proyección estética viviente. En la novela de Ricardo León, con ser episódica esta parte, adquiere muy señalada importancia, da vida a alguno de los personajes mejor trazados, como Daniel Zegrí, y la debe la novela sus más intensas y acabadas páginas descriptivas: las de las elecciones en Alcalá de los Zegríes y la muerte de Zegrí, el cacique, asesi-

nado en esa función electoral. Sin embargo, la novela de Ricardo León no es la novela del caciquismo. El lazo que une este extenso episodio, desparramado por una gran parte de la obra, con la acción principal, es endeble, lo cual da a esta parte cierta apariencia de relleno, destinado a suplir la falta de desarrollo y expansión episódica de la acción central, o de accesorio traído para llenar un lienzo de novela demasiado amplio, donde les sobra espacio a las figuras principales.

Empieza la novela con la descripción patriarcal, apacible, dulcemente optimista, del hogar de D. Alfonso Pérez de Guzmán, sujeto de noble familia, aventajadas partes y posición envidiable, padre y esposo feliz, hombre, en fin, tan afortunado, que teme que aquella felicidad no pueda durar, guiándose por Séneca y otros moralistas y filósofos desconfiados de la dicha humana, con cuyos libros entretiene sus ocios. Nosotros también lo tememos al comenzar la lectura, pensando que la felicidad sin nubes da corta materia para novelas, y que estamos en los principios de un libro de este género. Sobre esta primera parte de la novela parece que flota el espíritu de Fernán Caballero y que hay un eco—que suena mejor por venir envuelto en más pulido estilo,—de las antiguas novelas morales, escritas para honesto recreo de las familias, y donde la observación de la vida solía tener pequeña parte.

Sobreviene al fin el conflicto, aquella temida invasión del dolor en el hogar dichoso y tranquilo. Alfonso se enamora de Elena, su compañera de niñez, que, aban-

donada por un marido indigno, ilumina con su hermosura triste la pobre casa, donde corre su juventud fracasada entre un niño enfermo, fruto del enlace desgraciado, y un viejo, casi vuelto a la niñez, el padre de la hermosa triste, de la medio viuda. El novelista deja transparentar que en el amor de Alfonso hay como una atracción del dolor, como una seducción de la desgracia, que le hace amar a Elena porque es desdichada, porque está sola, porque se ve abandonada y triste en su juventud sin flores. No desenvuelve lo bastante el autor, con ser su novela muy prolija en otros particulares, esta poética interpretación psicológica, y así nos queda la duda de si esas nobles cosas, la compasión de Alfonso hacia las tristezas de Elena, y la simpatía aumentada por el dolor, serán simplemente terceras del amor que en tal ocasión se enciende. Ese amor lanza a Alfonso a la política, y por ahí encaja en la novela el episodio del caciquismo; destruye la felicidad de su hogar y le conduce, por último, al suicidio, precisamente cuando Elena venía a echarse en sus brazos, por una de esas fatalidades de horas, que, por lo mismo que dependen de una pequeña causa, de un retraso, de algo que no llega o no se sabe a tiempo, parecen una mueca del destino. La hermosa triste se mete en un convento.

Ciertamente que si los amores de Elena y Alfonso se hubieran desenvuelto de un modo más prosaico y conforme con las flaquezas humanas, sin esa inquietud doliente y ese final trágico, la novela del Sr. León sería menos poética y su asunto más vulgar. Pero en los días

en que vivimos, el espíritu de observación y el general naturalismo que conspira contra todos los mitos, hasta contra los sublimes del amor, hace que estas pasiones singulares y extremadas, que antes eran el tipo literario del amor, parezcan cosa de otro tiempo y aun de otro mundo, de un mundo fantástico de ficciones románticas, que pugna con el espíritu positivo de la novela moderna, la cual, hasta cuando penetra en la floresca misteriosa de la psiquis anormal, procura conservar las formas y procedimientos realistas.

Alcalá de los Zegríes, escrita tan pulcramente como las anteriores novelas del autor, tiene menos calor humano por la índole del conflicto y de los personajes, que más parecen figuras de composición literaria, que han nacido de libros y lecturas, que seres trasladados de la vida a la novela. A más de esto, *Alcalá de los Zegríes* es un lienzo novelesco demasiado extenso, en que el autor va colocando figuras, escenas y episodios para poblarlo, en vez de procurar que lo llenen la acción misma y el alma de los personajes principales. Falta cohesión entre los elementos novelescos, y, en conjunto, la obra es menos acabada y completa, como novela, que las dos anteriores. Acaso contribuye a ello el que el espíritu delicado del autor se presta más a las exquisiteces psicológicas y a los matices delicados de *Casta de hidalgos* y *Comedia sentimental,* a las penumbras suaves del alma, que a la llamarada intensa de pasión con que ahora ha querido iluminar el cuadro de la vieja ciudad, poblada de recuerdos, llena de almas fatalistas y ardientes, dis-

puestas a abrasarse en el amor o el odio. También es parte para la languidez que se observa en el libro, el ser demasiado difusa y prolija la narración en *Alcalá de los Zegríes*. Los tipos cómicos son, por lo general, endebles y forzados. Mas, aun con estos reparos, quedan todavía sobradas bellezas de estilo, aciertos descriptivos y figuras bien dibujadas, para que la novela se lea con deleite y con interés. Un novelista de tan sobresalientes dotes como el señor León, advertirá fácilmente cómo las páginas donde no ha perdido el contacto con la realidad (descripción de Alcalá, escena de las elecciones, etc.), aventajan a aquellas otras en que se ha dejado llevar de un romanticismo ficticio y libresco, que acaso ni al mismo autor ha convencido, si hemos de juzgar por la impresión vaga e imprecisa, de frialdad y artificio, que dejan los pasajes culminantes de esta parte de la novela.

IV

DE LA ESCUELA DE LOS SOFISTAS A EL AMOR DE LOS AMORES

La Escuela de los sofistas representa en la obra de Ricardo León una desviación o diversión hacia un género nuevo... nuevo para el autor, aunque en sí sea viejo y de ilustre linaje. León ha escrito principalmente novelas, también algunas poesías. *La escuela de los sofis-*

tas es una colección de diálogos filosóficos. El diálogo antiguo ha resucitado en las letras modernas y es una forma de exposición propia, en verdad, de una época crítica, más atenta a explorar los diferentes aspectos de las cosas que a perseguir la unidad de doctrina. Desde los diálogos filosóficos de Renán, tan empapados de soberana poesía metafísica, hasta los irónicos *Dialogues des amateurs sur les choses du temps,* de Remy de Gourmont, y los diálogos costumbristas, esbozos de cuentos y novelas en movimiento, de Lavedán y sus numerosos compañeros e imitadores, son muchas y diferentes las formas que en su renacimiento ha adoptado el diálogo moderno. En España merecen recordarse algunos de Pi y Margall, en que la frase, limpia y sobria, es, como la toga de una contemplación serena e impasible. En los de Ricardo León se tratan magnos y elevados asuntos de meditación: el problema del genio, el arte de la felicidad, la eugenesia o cultivo de la especie humana, el dualismo entre la contemplación y la acción, el realismo y el practicismo español, el origen de las ideas y el enigma del conocimiento, que, siendo luz proyectada sobre las cosas, deja mucho de sus orígenes y de su elaboración en la sombra. Están escritos con castiza elocuencia, con frase matizada y poética, de donde se podrían extraer muchas felices sentencias; pero, a mi ver, adolecen algo de falta de originalidad, de escasez de pensamiento personal e independiente que arroje luz propia sobre temas tratados por tantos altos ingenios. En aquella parte en que tocan a la Filosofía o

la interpretación de la Historia española, se dejan arrastrar por los errores comunes de la Historia indocumentada, y, no sin sorpresa y algún escándalo, he leído en un escritor de tan penetrante ingenio como León el tópico casi olvidado ya, de que la tradición española quedó enterrada en la tumba de los Comuneros. Tanto valdría decir que feneció con la nobleza indisciplinada que pusieron a raya los Reyes Católicos. Lo vividero de la tradición no es el accidente pasajero de cada época. Género es el diálogo, por otra parte, que, no amparándose de la brevedad, no tolera la medianía: exige, o centellas de ingenio, o la luminosa contemplación de los de Renán, que parece elevarse sobre el tumulto humano.

***

Con *El amor de los amores* vuelve Ricardo León al campo de la novela, que le es más familiar y por donde camina con firme paso. Siendo ésta hermana de las anteriores en la pulcritud y pureza del estilo y en la manera noble y elevada de presentar el drama humano, algo se aparta de ellas, tratando de remozar las fuentes de inspiración y, en parte, las formas de nuestra literatura clásica. *El amor de los amores* es el amor divino, y el asunto de su fábula una historia de místico renunciamiento. Nuestra novela típica, que es la picaresca, no se alzó a estas alturas y se contentó con apurar, en siluetas y escenas de un vivido realismo, hermano del del pincel de Velázquez en sus cuadros de bufones, bo-

rrachos e hilanderas, el espectáculo de la vida humana. Por eso, más que con nuestra antigua novela, tiene parentesco espiritual la de León con algunas ramas del teatro, con el teatro místico y teológico, si bien la relaciona con aquélla la nota de nomadismo, de vida errante de aventuras, aunque aquí sean aventuras de santidad, que ofrece la última parte, donde el protagonista Villalaz huye del mundo para hacerse ermitaño y entrar en religión, por último. No es difícil hallar en està parte algunas reminiscencias del "Quijote", de un Quijote, digámoslo así, a lo divino. Aunque el artificio novelesco flaquea algo al final, la obra de Ricardo León es de subidos quilates artísticos y deleita por la hermosura de la forma y la elevación de sus sujetos.

V

LOS CENTAUROS

Seguramente no se adherirá D. Ricardo León a las protestas que suelen circular por los periódicos acerca de la supuesta postergación de los jóvenes. Joven es el autor de *Comedia sentimental,* joven y todavía no muy copiosa su obra, no obstante lo cual disfruta él de extensa y lisonjera fama y le ha abierto sus puertas la Real Academia Española, que propende a ser un Senado de las Letras, más bien que una "Juventud literaria".

Don Ricardo León debe su celebridad a dos bellas novelas, modelo de bien decir: *Casta de hidalgos* y

Comedia sentimental. Después ha publicado otra novela, notable también, aunque no tanto como las dos citadas: *Alcalá de los Zegríes;* un libro de poesías, *Alivio de caminantes* en que la forma raya a mayor altura que la inspiración; *La escuela de los sofistas,* cuyo interés consiste también principalmente en la forma, y *El amor de los amores,* novela donde el autor sigue siendo un gran estilista, un escritor moral y hasta edificante; pero se aleja un tanto de la amenidad que pide este género de obras. Después, dió a la estampa *Los centauros...*

***

¿Ha mudado de "manera" en esta obra el Sr. León? ¿Es otro en ella el tipo o subgénero de novela que cultiva o el estilo de novelar que adopta? Por lo menos algo de eso se ha indicado en algunas reseñas de *Los centauros,* y hasta recuerdo haber leído en un artículo, escrito en tono humorístico, que el Sr. León había novelado en clásico hasta llegar a la Academia, y una vez dentro, les había hecho a los señores académicos una higa o cosa así y se había ido en su nuevo libro de bureo con gente alegre, pícara y holgona. A mi parecer, todo esto es una figura retórica. El Sr. León sigue tan clásico como antes. El mismo lo declara en el proemio de su novela, que lo tiene, encaminado a defenderse de ataques o censuras que no precisa del todo el autor y acerca de la cual defensa habría algo que decir, y acaso

se diga. Justo es añadir, dejando a un lado el humorismo, que yo tengo al Sr. D. Ricardo León por hombre de gran comedimiento, incapaz de gastar esas bromas a la Academia ni a nadie. Y si, por desgracia, acaeciese alguna vez caso semejante, no deberían afligirse demasiado por ello los académicos, que escogen o deben escoger a sus compañeros por lo que han hecho en honor y lustre de las letras, sin responder de lo que puedan hacer en lo sucesivo, ya que nadie sino Dios, para quien no existe el tiempo, conoce el secreto de lo porvenir más que por falibles cálculos. Además, el estudiar la vida y costumbres de los pícaros no puede ser más clásico. Es, como si dijéramos, la ejecutoria principal de nuestra novela o una de sus principales hojas.

Clásico continúa siendo, repito, en punto a la pulcritud y casticismo de la forma el Sr. León. En lo que no es clásico, pero mucho menos picaresco, es en su modo de concebir la novela de pícaros. Nuestros novelistas picarescos no fueron los mejores prosistas del siglo de oro. Indudablemente hay modelos de prosa más puros, elegantes y acabados entre los místicos y los historiadores de sucesos particulares. Lo que dió a la novela picaresca la fama, que hizo correr sus más felices ejemplares por toda Europa; lo que todavía nos deleita y regocija en ella y la conserva como florón de nuestras letras, a pesar de todas las rectificaciones del gusto, es la gracia y la viviente realidad de sus personajes y escenas, donde encarnó buena parte de la vida hispana del siglo XVII y quedaron grabadas al aguafuerte las costumbres. A los pícaros del

señor León, muy literarios y bien hablados, le falta eso: la gracia alegre y móvil de los de antaño y ese color de realidad que nos hace reconocer por verdaderas hasta las cosas que no hemos visto. Solían los novelistas de la picaresca, como era uso en su tiempo hasta en los autores de las fábulas más licenciosas, aparentar que trataban de sacar una lección, un aviso o escarmiento moral de las aventuras de sus héroes, cómodo arbitrio para cohonestar atrevimientos; pero, en realidad, no es la moraleja lo que brilla en sus obras, sino la travesura e ingenio de sus sujetos, la intensa voluntad de vivir de que aparecen animados, la realidad que rebosan y el donaire de sus lances y dichos. Al contrario, el señor León toma muy en serio y muy concienzudamente lo de la lección moral, a lo cual nada hay que oponer, porque la moral no estorba en parte alguna, ni en la novela; pero no es tan feliz en aquellas otras partes que dieron a la novela picaresca su genuina, característica personalidad.

***

Los centauros es una novela picaresca... cándida. Aquellos caciques locales, aquellos periodistas, aquellos parásitos y hampones y aquellas daifas que en ella figuran, deben más a la fantasía que a la observación de la realidad. Sin duda el Sr. León, como hombre de buena vida y costumbres, no ha querido aproximarse demasiado a sus modelos, elogio que no podría hacerse extensivo a todos los antiguos novelistas picarescos. Probable-

mente ha visto a sus pícaros de lejos, acaso al través de periódicos y libros. De ahí que sean, por lo general, figuras artificiosas y convencionales, con muy poca vida; fantasmas o "cuerpos astrales" de pícaros, o si se quiere "ideas" de pícaros con alguna limitada apariencia de casos concretos. Los más tremendos personajes de la taifa son unos pobres diablos y, lo que es peor, unos "cursis" completos en su género, lo cual puede depender de varias causas. De que el señor León se figure que los pícaros tienen que ser necesariamente cursis, en lo cual puede haber cierta confusión de especies o de valores, o de que, juzgándolos indignos de su interés y simpatía (caso en el cual estaría en discrepancia con los autores de antaño), ha querido ridiculizarlos, o, por último, de que naturalmente y sin segunda intención le hayan salido así, que también se dan casos.

El capitán o figura principal de esta pandilla, el inca o poco menos César de Carvajal, entra en la novela con ínfulas de personaje misterioso, refinado, complicadísimo, casi de una especie de Monsieur de Phocas, pero en seguida nos descubre su secreto y caemos en la cuenta de que es un infeliz, atacado de depravación literaria mal digerida. Ya nos habíamos maliciado algo al ver la descripción de su estancia, que más parece tienda de chamarilero que habitación de un sujeto refinado, maestro en elegancias: pero cuando le vemos obsequiar a sus amigos con orgías romanas y después con banquetes de inmundicias, le tenemos por cosa perdida. Muy probable parece que el discreto confesor que le asiste en sus

últimos momentos salga convencido de que más que un gran pecador es un gran majadero el Sr. D. César de Carvajal de este cuento.

Hay en *Los centauros* trozos elocuentes, como la plática entre el pintor Jarfe, uno de los personajes que ha pintado con más amor el novelista, y el susodicho Carvajal. También hallará el lector algunas bellas descripciones, aunque se observa excesiva pompa, profusión de imágenes y palabras, sobra de repeticiones y enumeraciones. El hada de la concisión no debió de estar presente en el nacimiento de este libro. Con todo, el mérito principal de *Los centauros* es el lenguaje. Si no escribiera tan pulcra y correctamente el Sr. León, pesarían demasiado las 400 y pico de páginas de su novela.

***

Aunque la fecundidad de los escritores es muy variable, no creo que un novelista que empezó con tantos alientos y tanta brillantez como Ricardo León se encuentre agotado y decadente. Más justo parece atribuir la inferioridad relativa que encuentro en sus últimas obras a las variaciones u oscilaciones naturales del ingenio, que no siempre se mantiene a igual altura. Quizás los halagos de la fama han perjudicado al Sr. León en el sentido de que, fijándose en lo que más le aplaudían, o sea en los primores de la forma, ha descuidado lo restante. Crea el autor de *Los centauros* que no sólo los críticos o censores de libros toman el rábano por las hojas. Todos estamos expuestos a equivocaciones.

UNAMUNO NOVELISTA

PAZ EN LA GUERRA.

Si Unamuno no hubiera escrito más novelas que *Amor y Pedagogía, Niebla* y *Abel Sánchez,* por ejemplo, se podría dudar si era, en efecto, un novelista. No basta para ser novelista escribir libros en forma de novela. La novela como el drama, puede ser una mera forma literaria, un modo de exponer o de describir, adoptando el ordenamiento de estas historias fingidas, o puede ser un género sustantivo de poesía. Entonces es cuando hay novela o drama de verdad.

Unamuno, tiene su novela, verdadera novela. Es *Paz en la Guerra.*

En algún sentido, *Paz en la guerra* es una novela filosófica. Para algunos será un defecto. Está bastante extendida en el vulgo la creencia de que lo filosófico priva a las obras de imaginación de su natural galanura y es en ellas elemento extraño y fuera de su sitio. Los que no han trabado conocimiento con la filosofía, se la figuran comúnmente como una especie de álgebra del pensamiento, inteligible no más para unos pocos iniciados, y propia para asunto de pesados libros didácticos. Otros, que tienen de ella algún ligero barrunto, la consideran

como una especie de luz catódica que penetrando lo interior de los objetos, desvanece la hermosa apariencia de sus formas exteriores, dejando ver sólo el feo esqueleto que encierran, con lo cual borra y aniquila la poesía del mundo sensible. Si esta idea supone un concepto muy pobre y erróneo de la filosofía, más pobre es aún el concepto que implica de la realidad, entendiendo que su hermosura es superficial, hecha para los ojos del vulgo y desaparece en cuanto penetra en ella la mirada sagaz de un observador que busca la raíz de las cosas. La naturaleza así concebida viene a ser comparable a una mujer marchita y llena de afeites, que sólo a media luz y a distancia puede aparentar belleza.

Depende todo esto, cuando no de ignorancia, de una confusión entre las formas científicas de la filosofía y la esencia misma de lo filosófico. Las primeras, claro es que no pueden pasar a las obras de arte en general, y sólo son materia de un arte especial, *suyo,* de aquel arte didáctico que cabe en las obras de ciencia y les da derecho a figurar en una rama particular de la literatura. Mas la filosofía misma, la contemplación de la esencia íntima de las cosas, a todo se aplica y cuantos objetos penetra los ilumina con nueva claridad, mostrando en ellos aspectos ignorados de su belleza, y avalorando los conocidos. La filosofía y el arte tienen estrecha relación, y aunque los separe la diferencia entre lo reflexivo y lo espontáneo, casi se confunden al llegar a su mayor altura, resultando filosóficas las creaciones del genio artístico y poéticas las más elevadas concepciones de la filo-

sofía. No en vano se ha dicho que la metafísica es una especie de poesía, aunque a veces se haya dicho con intención despectiva, derivada de prevenciones de escuela.

Pero esta honda y refinada expresión de la belleza, que pone en las obras del arte el espíritu filosófico, ni la ven todos los ojos ni la gustan todos los paladares. El vulgo, encadenado por la fuerza del hábito a las imágenes que su mirada superficial se forma de los objetos, no los conoce cuando los ve iluminados por aquella luz nueva que muestra maravillas para él inadvertidas e incomprensibles. La claridad que emana de lo interior de las cosas, le ofusca y ciega, y en vano buscan sus ojos en las nuevas imágenes los trazos de las representaciones a que su vista está acostumbrada. Por eso hay algunas obras maestras que no serán nunca populares, a menos que la cultura general aumente de un modo inesperado, casi milagroso.

***

Sirven de fondo a la acción novelesca que se desarrolla en la obra del Sr. Unamuno ciertos hechos contemporáneos. En realidad, son algo más estos hechos que mero fondo del cuadro pintado por el novelador. Si bien se mira, más que las aventuras del voluntario carlista, principal personaje de *Paz en la guerra,* forman el asunto de la novela las escenas de la tercera guerra civil, los episodios del sitio de Bilbao, que describe y a veces *historia* el autor de este libro. La novela del Sr. Unamuno tiene

mucho de historia, de historia *primitiva,* por lo que toca a las fuentes; de historia, en suma, formada de tradiciones orales, de recuerdos, poetizados por la fantasía popular y por la fantasía del novelista. El Sr. Unamuno debe de haber oído a testigos presenciales mucho de lo que cuenta del sitio de Bilbao, si es que él mismo no ha presenciado algunos de los sucesos.

Si por la manera de considerar los hechos y concebir los personajes es esta una novela filosófica, por el asunto es histórica. No veo incompatibilidad entre ambos aspectos. Los sucesos históricos son dignos, sin duda, de atención filosófica, y filosóficamente pueden ser considerados si se mira en ellos, no la parte accidental y externa, sino su realidad íntima y lo que manifiestan de la naturaleza humana. Si la filosofía de la historia tiene tan poco crédito, no es porque relacione cosas ajenas, sino en razón a que sus cultivadores subordinaron a sistemas preconcebidos los materiales positivos de esta ciencia, queriendo que la historia fuese, no como en realidad es, sino como convenía a sus sistemas, por donde resultaron tan frágiles y poco duraderos los edificios que levantó el pensamiento de estos autores, ayudado no poco por su fantasía.

Pero aunque los hechos históricos puedan ser asunto de la consideración filosófica, esto se entiende del observador que los estudia, no de los personajes que en aquéllos activamente intervienen, los cuales es natural que estén poco dispuestos a la contemplación serena de los hechos y se sientan movidos por los estímulos y las pa-

siones que, por lo general, determinan las acciones de los hombres o por lo menos, las acompañan. Y la guerra es acaso, entre los hechos históricos, el que menos se presta a que estén animados sus actores de disposición de ánimo filosófica. De ahí el contraste que ofrecen, en el libro del Sr. Unamuno, la naturaleza del asunto y la manera como lo ve y lo expresa el autor.

Recuerda esta obra, por su espíritu y por su *punto de vista,* la del gran escritor ruso Tolstoï: *La guerra y la paz.* Tolstoï y el novelista español a que me refiero conciben la guerra de un modo muy parecido y buscan por el mismo camino la emoción estética. A diferencia de lo que hace Zola en *La Debâcle,* trazando grandes cuadros épicos, donde se sobrepone la intensa visión de lo sensible con su enérgico y vivo colorido, atienden más aquellos a la vida interior de los personajes.

En la novela del Sr. Unamuno domina la parte psicológica. Lo que piensan y sienten los personajes relega a segundo término lo que hacen. Comparada con la expresión enérgica y elocuente que tiene en este libro la vida espiritual de los hombres que nos presenta el novelista, palidece la pintura de la acción exterior. Las cosas sensibles parecen vistas en algunos pasajes a través de una neblina. El drama interior eclipsa al drama exterior; y no porque en aquél se nos muestre una lucha de pasiones extraordinaria, sino por lo intensamente que el autor lo ve y lo representa. La mirada del novelista se posa distraída en los hechos exteriores, en el movimiento y en el tumulto de la acción, y a través de todo esto

procura llegar al espíritu de aquellos hombres que batallan, o en algún modo se interesan en la lucha asunto de la novela. Hay, sin embargo, en ésta, escenas pintadas con fuerza y colorido: la jura de Don Carlos, ciertos episodios del sitio, el retrato del cura Santa Cruz, son páginas que revelan una precisa y clara intuición de lo externo y facultades descriptivas. Pero no es esto lo característico de *Paz en la guerra.*

Como los del libro de Tolstoï, los principales personajes de la obra de Unamuno no *sienten* la guerra. A la verdad, los antiguos sentimientos guerreros van transformándose en las sociedades civilizadas. Demostración, más que ejemplo, es la gran guerra empezada en 1914. La desaparición de los ejércitos *profesionales* o compuestos de soldados de oficio, contribuye a esto en gran manera. Para el soldado actual, el servicio de las armas es un accidente en su vida, un período transitorio, pasado el cual vuelve a sus ocupaciones pacíficas. La parte profesional de los ejércitos modernos ha variado también. Los jefes y oficiales son muy distintos de los de otros tiempos. No son ya aventureros audaces, desprovistos, por lo general, de cultura. Su educación es esmerada, tienen mucho de hombres científicos, pues la instrucción militar exige una variada preparación en diferentes ciencias, y es en gran parte aplicación de conocimientos matemáticos, físicos, químicos, etc. No vence ya en la guerra el empuje brutal, sino las sabias y meditadas combinaciones del mejor Estado Mayor, los fusiles y cañones de mecanismo más perfecto, las comunicaciones

más rápidas, la mejor administración o intendencia, todo aquello, en suma, que es efecto de la inteligencia y el estudio. Hasta el valor de los combatientes, reducido hoy a uno de tantos factores en los complejos problemas de la guerra, ha cambiado de forma, y es ante todo resistencia, disciplina y sufrimiento, sin que el arranque personal iguale ni supla estas virtudes, salvo en casos excepcionales.

Con todo, son demasiado razonadores y filósofos algunos de los personajes de *Paz en la guerra,* para que no se advierta que el autor les ha prestado su propio pensamiento y los ha concebido a imagen suya.

***

Por lo que toca al lenguaje, tanto esta obra como varios otros escritos del Sr. Unamuno, han sido objeto de algunas críticas, a mi parecer injustas y exageradas. Mientras tiene vida un idioma, no permanece inmóvil e invariable, sino que el uso común le modifica, pasando a formar parte de la lengua literaria las más justificadas y oportunas de estas alteraciones de procedencia popular, a la vez que la originalidad de los escritores introduce también palabras y giros nuevos.

No voy yo tan lejos como cierto ingenioso escritor que protestaba no ha mucho contra la tiranía de la Gramática, juzgándola una de tantas servidumbres de que debe emanciparse todo hombre amante de su independencia. Pero sin llegar a ese extremo, pienso que más perjudicial que el prurito de novedades es el dema-

siado apego a las formas tradicionales del lenguaje. Si posible fuera proscribir de la literatura toda palabra no incluída en el Diccionario de la Academia y todo giro no usado anteriormente por autoridades, el resultado que se seguiría no podría ser otro que el empobrecimiento y la petrificación del idioma. No procedían así los escritores del Siglo de Oro, que usaron ampliamente de la libertad de introducir variaciones en el lenguaje, ya procurando imitar la construcción de los autores clásicos latinos, ya trasladando a sus escritos todos los atrevimientos del habla popular, hasta en sus manifestaciones más ínfimas, sin rechazar a veces ni la misma jerga, ya inventando donosamente palabras expresivas y usando construcciones harto libres, y que hoy alborotarían a no pocos críticos contra quien se atreviera a usarlas.

No se me alcanza, en verdad, por qué no hemos de poder ahora imitarlos, ni la razón del apocamiento presente, tan distinto de aquella libertad y desembarazo, que fueron parte sin duda para la riqueza y variedad que consiguió entonces el idioma.

No hay que olvidar que una lengua no es obra ni de los gramáticos, ni de las Academias, sino de cuantos la hablan, y singularmente de aquellos que con más acierto y propiedad la escriben. El gramático y el lexicógrafo no hacen más que ordenar, generalizar y dar forma reflexiva a los datos que reciben del uso general de las personas cultas e incultas. Y junto al elemento conservador del idioma, que tiende a mantener sus formas his-

tóricas, está, y debe estar, el elemento progresivo e innovador, cuyos órganos no son sólo los escritores y los filólogos, los artistas y los sabios del lenguaje, sino todo el que le habla.

No es la innovación en sí misma lo que debe censurar la crítica. Es la innovación innecesaria, la que no da mejor expresión a la frase ni viene a suplir faltas del lenguaje corriente; la que depende de extravagancia o falta de conocimiento del idioma; la que introduce voces extranjeras para expresar lo que puede expresarse fielmente y se expresa efectivamente con vocablos propios. En esto, como en todo, las novedades han de estar justificadas. Cuando lo están, sólo la rutina puede oponerse a ellas.

***

He indicado antes que en el *fondo histórico* de esta novela se pierde casi la acción propiamente novelesca. No es extraño que estudiando el novelista principalmente la vida interior de los personajes, esa acción exterior sea muy limitada. Se esboza vagamente un preludio de amor, una corriente de simpatía entre Rafaela, hija de un comerciante de Bilbao, e Ignacio, el voluntario carlista, que es, si no el *héroe* de la novela, porque en esta no hay héroe, pues lo colectivo se sobrepone a lo individual, uno de los personajes principales. Este amor que no llega a cristalizarse y permanece casi inconsciente en el espíritu de ambos, resulta por su misma vaguedad más delicado y poético. Es uno de tantos gér-

menes de sentimientos, de ideas y de resoluciones, condenado por el juego de las circunstancias a perecer en el espíritu, sin que se cumpla su anhelo de florecimiento, ni logre siquiera manifestarse en lozanos brotes. Acaso en las horas de melancolía llora el espíritu silenciosamente, sin darse cuenta de ello, estos hijos suyos que murieron al nacer.

En la parte histórica de su obra, la imparcialidad del Sr. Unamuno excede a cuanto puede pedirse al novelista y aun acaso al historiador contemporáneo. Tal vez este mismo exceso de imparcialidad quite valor y colorido a algunas escenas. Parece que el autor contempla sobre una cumbre la batalla que se libra en el valle. Desde la altura son visibles los episodios de la lucha, mas no llega a ella el clamoreo de los combatientes ni el contagio de sus pasiones. Espectador de la contienda. alejado de ella por su predisposición filosófica, el señor Unamuno observa a los que pelean, sin odio y sin amor, envolviéndoles a todos, sin distinguir amigos y enemigos, en esa simpatía difusa, en ese sentimiento de humanidad que cabe en los límites de la máxima de Terencio.

LAS NOVELAS DE PÉREZ DE AYALA

Ramón Pérez de Ayala es, entre los escritores jóvenes españoles, uno de los más dignos de estudio. Su labor literaria es ya bastante extensa. Ha publicado un volumen de versos: *Paz en el sendero,* algunos libros de crítica y varias novelas: *Tinieblas en las cumbres, A. M. D. G., La pata de la raposa,* y *Troteras y danzaderas* son las principales. Hasta ahora parece haberse librado de la sobreproducción, tan común en los escritores que llegan a distinguirse y toman por ejercicio profesional el escribir novelas o comedias.

Las novelas que ha publicado son desordenadas: dejan algo que desear en punto a composición, y en ellas aparecen mezclados elementos muy heterogéneos. A menudo vemos pasar a sus personajes de elevadas pláticas filosóficas a escenas lupanarias. Hay en estos libros finos pormenores de observación, felices rasgos descriptivos, penetración psicológica, riqueza de ideas. El estilo es ágil, expresivo y preciso. Se advierte que el autor no está pendiente de imitaciones ni se cuida de pulir la frase, que, sin embargo, es, por lo general, correcta, y a veces se tiñe de sobria poesía cuando el asunto lo reclama o permite. Un humorismo agridulce que

deja transparentar una sensibilidad contenida, un fondo de ternura que huye de exhibirse, baña estas novelas.

I

Tinieblas en las cumbres se publicó bajo el seudónimo, entre alejandrino y subterráneo, de Plotino Cuevas. Esta novela pertenece a un antiguo género, que ha tenido muchos días de esplendor, o por lo menos de privanza, y ocupa largas páginas en la historia de la literatura. Es, para decirlo de una vez, una novela lupanaria, entre cuyos remotos ascendientes están los diálogos griegos de cortesanas y toda la hueste de Celestinas que siguieron a la de Rojas. Entre sus parientes próximos e inmediatos se podría citar libros como *La maison Tellier*, de Guy de Maupassant, y *La maison Phillibert,* de Jean Lorrain. También trata de un "maison" así la obra del supuesto neoplatónico, bajo el nombre del cual salió a hacer sus primeras armas en la novela Pérez de Ayala.

Aunque la moral nos induzca a desaprobar la excesiva libertad de maneras y de lenguaje con que se producen los personajes de esta historia, sin duda por tratarse de gente entre la cual los cumplimientos son excusados, no puede negarse que la novela de Plotino Cuevas está bien escrita, que tiene plasticidad descriptiva y movimiento dramático.

Al presente se escriben muchas novelas licenciosas, pero creo que la época de la novela propiamente lupanaria ha pasado. La antigua novela lupanaria, aunque fuese grosera, casi siempre era alegre. Hoy no puede serlo, porque el amor venal en la forma baja y degradada en que lo presentan estas historias es un asunto triste, una de las formas de esclavitud que quedan en la civilización moderna y que lastiman el espíritu de dignidad y de independencia personal, hoy más extendidos que nunca. El vicio moderno es triste, como materia de contemplación. y necesita de los refinamientos del lujo y del arte para que su pintura no resulte demasiado repulsiva.

Plotino Cuevas, o sea López de Ayala, puesto que ya no es misterio el seudónimo, sigue la tradición de los antiguos autores de comedias y novelas celestinescas y lupanarias, atribuyendo una finalidad moral a su fábula. Al parecer lo hace con cierta ironía y como si no estuviera muy convencido de ello, por lo cual no es raro que no nos convenza tampoco. Pero aunque hubiese escrito con más convicción el prefacio, es lo probable que a los lectores les quedaran muchas dudas sobre la eficacia de esta novela como obra de edificación, encaminada a apartar a la juventud de peligrosos extravíos. Antigua y modernamente la mayor parte de estos libros se han escrito y leído, no con horror, sino con delectación pecaminosa; sólo que antes esas protestas del fin moralizador servían de algo, puesto que tendían a evitar que la Inquisición o cualquier otro género

de censores tomasen cartas en el asunto, y hoy parecen una divertida vaya que se les da a los lectores.

Pero esto dicho, hay que reconocer que en el libro de Plotino Cuevas, en cuya portada, el subtítulo *Historias de libertinaje,* parece equivalente a un letrero que dijese: *Caballeros* o *Sólo para hombres,* hay talento, imaginación, arte narrativo y también poesía honda y caridad humana en algunos episodios, como el de los saltimbanquis, y en algún personaje, como Rosina. El que esto escribe no es uno de esos ásperos moralistas que niegan el agua y el fuego a las obras de arte que se apartan de los severos cánones del recato. En lo licencioso no puede haber arte, dicen algunos. Esta sentencia es falsa. Arte puede haber, aunque sea mal empleado, y cuanto más artísticas sean estas obras más peligrosas serán, por ser mayor la seducción que pueden ejercer sobre la fantasía.

Así, pues, si tuviéramos misión de moralistas sería cosa de pedir al Sr. Plotino Cuevas, ya que sabe novelar con arte y desenfado, que desista de corromper a sus contemporáneos o de edificarlos por tan errado camino, que despierte en ellos la curiosidad y la tentación del pecado.

Pero no queremos meternos en camisa de once varas, sobre todo después de haber leído las otras novelas que Pérez de Ayala, despojado ya de su tenebroso seudónimo, ha dado a la estampa.

II

La pata de la raposa es superior a las dos novelas anteriores del mismo autor: *Tinieblas en las cumbres* (la más desordenada y oscura) y *A. M. D. G.*, libro de asunto novelesco pobre y desagradable, que parece formado con las murmuraciones de escolares precozmente pervertidos, y es una diatriba contra la enseñanza en los colegios de los jesuítas, como pudiera escribirse desde el mismo punto de vista contra cualquier otra clase de colegios. Algunas páginas hay en este libro que no carecen de sentimiento y poesía; pero en conjunto es el menos afortunado de los libros de Pérez de Ayala, y aun se le puede tener por inferior al ingenio y a las dotes literarias del autor.

Por el carácter del protagonista, *La pata de la raposa* ofrece cierta semejanza con la novela de Antonio de Hoyos *La vejez de Heliogábalo*. El desarrollo de la acción, el medio, los personajes secundarios son tan diferentes, que ambas novelas en nada se parecen, fuera de esa coincidencia en la psicología de la principal figura novelesca. Tampoco es extraña tal coincidencia si se tiene en cuenta que el tipo de invâlido de la voluntad, incapaz para la vida, que pintan ambos novelistas, es un tópico de la literatura moderna, un ejemplar psicológico que ha atraído a muchos escritores contemporáneos, una figura literaria de la época. Alguna diferencia

hay, con todo, entre ambos protagonistas. Claudio, el de *La vejez de Heliogábalo,* es un sujeto agotado por la sensualidad. Alberto, el de *La pata de la raposa,* se ajusta al canon o patrón filosófico de esta clase de personajes, en los cuales la literatura moderna ha descubierto un atractivo desconocido en otras épocas; es un individuo en quien la representación ha matado la voluntad, o, dicho en romance, una persona a quien el vicio de la divagación intelectual, el cavilar demasiado sobre las cosas, torna inepto para adoptar las resoluciones que aconseja la prudencia en cada ocasión de la vida.

Juzgado a la luz de la prudencia vulgar, de la razón práctica, que guía los pasos de la mayoría de los hombres por el mundo y permite que haya algún concierto y estabilidad en las sociedades, Alberto resulta un personaje, si no inexplicable, incoherente, empeñado en hacerse infeliz y hacer infelices a los que le rodean. Se ve acusado de un crimen imaginario, y por desdén hacia la torpeza de los que le acusan o por hallar divertido el error, no hace nada por justificarse, y consiente que le lleven a la cárcel y le encausen, hasta que, al fin, se pone en claro su inocencia. Un día descubre que el arte es una corrupción del espíritu, y hace trizas las estatuas y objetos artísticos que posee; se deja arrastrar con repugnancia a una aventura de burdel, y luego, asaltado de un súbito resquemor de perfección, se considera indigno de la mujer a quien ama, rompe con ella y acaba por matar a disgustos a la infeliz muchacha, que es la más pura y poética figura del libro. Una

inglesita, que es una "demi vierge" parecida a la Peggy de Willy, juega con él pérfidamente, y cuando más rendido parecía, la deja y vuelve a buscar a su antigua novia, que ya ha muerto. Es, en suma, lo que el vulgo llama un chiflado, un sujeto de quien no se puede fiar que haga nada a derechas, a pesar de tener muy clara inteligencia, pero vagabunda y fantástica.

Con todo, el que para el vulgo es un chiflado o un loco de atar, para los psicólogos, los poetas y los novelistas, que también son, en parte, poetas, puede ser un ejemplar psicológico interesantísimo, un caso dramático de impotencia o diseminación de la voluntad, como para los médicos son casos atractivos y hasta hermosos en su género ciertas lacras horribles que ponen los pelos de punta a los que no profesan la ciencia de Galeno. La literatura moderna ofrece abundantes testimonios de esa preferencia hacia la "psiquis" anormal. Y aun siendo un ejemplar extremado de ella, el Alberto de *La pata de la raposa* no se puede decir redondamente que carezca de realidad. Aisladamente pueden observarse en la vida real muchos de los rasgos de este personaje. Lo raro es que concurran con tal abundancia en un sujeto, como en el protagonista de la novela citada.

Hay en *La pata de la raposa* una verdadera galería de personajes secundarios muy bien trazados, que revelan arte verdadero de novelista. Entre ellos sobresalen las figuras de mujeres, principalmente Tina, la novia del protagonista, y Meg. El autor español de novelas con quien mayor parecido tiene Pérez de Ayala es "Clarín",

bien que en sus obras principales, como *La regenta* y *Su único hijo,* y también en sus admirables cuentos, se mostrase aquel insigne escritor en plena madurez y equilibrio de espíritu, de que aún parece distante el autor de *La pata de la raposa* en este libro.

III

Troteras y danzaderas es (hasta ahora) la mejor novela de D. Ramón Pérez de Ayala. En ella, las cualidades que en sus anteriores libros señalaban al señor Pérez de Ayala como un excelente novelista en potencia, han pasado a ser acto, creación artística madura y completa.

El arcaísmo de buen gusto, sacado del arcipreste de Hita, con que Pérez de Ayala bautiza su libro, designa una zona especial de costumbres; mujeres de teatro o de circo, ninfas más o menos callejeras son, con escritores y bohemios, los personajes de la novela citada. Pero aunque la primera materia de ésta sean los tipos y costumbres de dicho círculo social y no se encuentre en ella ningún gran problema ético o psicológico, ni un personaje avasallador o un intenso drama de esos que absorben los pormenores de una fabula literaria, la copia feliz de la realidad y la interpretación delicada y profunda que hace de ella el novelista dan a su libro valor poético y hondura psicológica. Como su modelo "Clarín", al que se parece más

que otro alguno de los novelistas de la nueva generación, Pérez de Ayala sabe combinar diestramente la emoción con la amenidad. No es un novelista de los que no pasan de la superficie de las cosas, del colorido y movimiento y sólo dan la impresión de lo pintoresco y del tumulto exterior. Va mucho más lejos; procura penetrar el alma de las cosas. En sus descripciones, como en las de France, cada pormenor parece reflejar la esencia del objeto a que pertenece y ser a modo de imagen platónica de un aspecto de la idea del personaje o de la cosa. Así, la copia o pintura de la realidad, a veces muy detenida y minuciosa en *Troteras y danzaderas,* tiene siempre cierto sabor transcendente, cierta revelación del sentido íntimo de los hechos o de la huella espiritual que deja el hombre aun sobre las cosas más vulgares. Ejemplo de ello la descripción del gabinete de Rosina y la escena cómica entre Teófilo y la portera, con que principia el libro.

He citado a France, y bueno es advertir que aunque en eso le recuerde Pérez de Ayala, la semejanza no pasa más adelante; se detiene en el modo penetrante de describir, en el matiz psicológico de las imágenes. La composición en los libros del gran escritor francés es clarísima, transparente, puramente clásica, llena de regularidad y armonía. Ayala, dentro de su realismo, es romántico y complicado; un aura de vaguedad, de indecisión, de melancolía, levemente acusada, envuelve a sus personajes, haciéndose más visible en algunos de los principales, como Rosina y Alberto Díaz de Guzmán,

que en todas las novelas del autor, desde *Tinieblas en las cumbres,* figura, y en todas se nos presenta con un cierto matiz de intimidad autobiográfica o autopsicológica.

***

Troteras y danzaderas es un libro con la particularidad de ofrecernos su clave, si fuera menester para entenderle, que éste es de los libros que tienen que entender. Al hablar de clave no me refiero, naturalmente, a la identificación de los personajes, suponiendo que algunos de ellos sean retratos más o menos modificados de sujetos reales. Esto, en la novela de Pérez de Ayala, tendría a lo sumo un interés muy secundario, pues es visible que el autor no ha tratado de hacer una sátira disfrazada, como *La isla de los pingüinos,* ni el asunto ofrecía bastante consistencia para eso. Lo de los retratos sólo tiene importancia desde otro punto de vista, como expresión de la tendencia realista de nuestros noveladores, más felices, por lo general, en la observación y la copia de los objetos que les ofrece la realidad social, que en la inventiva y en la verdadera creación, la cual, aunque opere sobre materiales positivos, los funde en su crisol y los transfigura. La clave a que aludo es clave del procedimiento literario y, en general, artístico. Es la fórmula estética que expresa uno de los personajes del libro, precisamente el personaje significativo de que antes hablábamos, y que se resume en dos palabras la confusión (fundirse con) y la transfusión (fundirse

en); vivir por entero, en la medida de lo posible, las emociones ajenas; y respecto de los seres inanimados, hendirles y saturarles de emoción, personificarles. Esto es lo que dice el personaje de la novela y esta la teoría estética que practica con fortuna el novelista y a la que se debe, sin duda, el carácter, apuntado antes, de sus descripciones.

***

Hay en *Troteras y danzaderas* un pasaje, que si para la acción no tiene gran importancia, sobresale por su perfección y acabamiento literario. Es la escena en que Alberto, el personaje susodicho, lee a Verónica—una de las "danzaderas" del libro,—el "Otelo". Es a modo de un experimento psicológico, en que el alma de la mujer, limpia de toda cultura literaria y artística, va experimentando reacciones naturales y espontáneas ante cada uno de los personajes y motivos espirituales que componen el drama shakesperiano. Verónica les da a todos la razón sucesivamente, como si su espíritu fuese materia plástica, blanda y dócil, dispuesta a recibir todas las impresiones, a admitir la huella de cada una y a responder acorde. Yo no sé si es natural en un espíritu ayuno de preocupaciones literarias y no adulterado por ninguna clase de estudio esta receptividad tan obediente; si el opinar será enteramente facultad de la cultura. Es un punto experimental que habrá que probar con muchas Verónicas; pero el efecto es artístico y muy acabadas estas páginas, que permiten hasta con-

siderar cómo los extremos se tocan, desde el simple que deja aposentarse en su interior todos los motivos y los estados de ánimo, hasta el superhombre que llega a la suma comprensión y se hace cargo de todo, que es en lo que dicen que consiste el sexto sentido. Así, "a priori", hay que desconfiar un tanto de que haya espíritus en estado de naturaleza. Las representaciones y los sentimientos que componen cada fase de la cultura parece que están disueltos en el ambiente social y que al comercio humano llega siempre algún eco o reflejo de ellos.

***

Troteras y danzaderas, aparte de sus honduras, es un libro amenísimo, que entretiene y deleita. Merece, a mi parecer, el aplauso con que fué recibido. En general, no hay que hacer demasiado caso de los elogios que se escriben acerca de libros y comedias. Como entre nosotros se da muy corta importancia a la crítica, a no ser a la taurina, ya que los toros han vuelto a ser la gran preocupación nacional y hasta tienen lo que no se gasta en otras esferas: opinión pública, es natural que nadie quiera llevar las cosas a punta de lanza. Pero con los elogios pasa lo que con los relojes que adelantan o atrasan: al cabo llegamos a conocer la diferencia y a saber aproximadamente la hora que es, descontando o aumentando lo que sea de razón. Y los elogios a *Troteras y Danzaderas* sonaron a sinceros; iban con la Puerta del Sol.

LA EVOLUCIÓN DE LA NOVELA

LA ULTIMA MANERA ESPIRITUAL DE LA CONDESA DE PARDO BAZÁN (1)

LA QUIMERA Y LA SIRENA NEGRA

I

Aunque Emilia Pardo Bazán es conocidísima entre cuantos siguen el movimiento de las letras hispanas, no debo omitir una breve ojeada de conjunto sobre su labor literaria, antes de señalar la nueva manera que marcan sus dos novelas *La Quimera* y *La Sirena negra,* las más importantes entre las últimas que han salido de su pluma. Quizás no sea inútil del todo recordar a grandes rasgos la vasta producción de esta escritora, como antecedente y punto de partida de la consideración de esas dos novelas: *La Quimera* y *La Sirena negra,* en las cuales se muestra en la plenitud de su ta-

(1) El lugar que ocupa en este volumen el estudio referente a la Condesa de Pardo Bazán, ha dependido de una modificación en el proyecto primitivo. Es notorio, por otra parte, que el orden de colocación, en un libro compuesto de monografías o ensayos diferentes, no supone una clasificación jerárquica ni necesita sujetarse a una cronología rigurosa.

lento, y sigue una de las direcciones que se han marcado en estos últimos años en la evolución de la novela.

No voy a escribir, sin embargo, ni una biografía, ni un estudio crítico completo de la obra literaria de la Condesa de Pardo Bazán. La autora de *La Quimera* ha tenido biógrafos nacionales y extranjeros. Ella misma nos ha dado en la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* interesantes noticias autobiográficas, que relatan su iniciación y primeros pasos en las letras. González-Blanco la dedicó un estudio bastante extenso en *La Lectura.* Mi propósito se limita a una rápida evocación de la carrera literaria de la Sra. Pardo Bazán, para ahorrarle al lector el trabajo de recordar, mientras lee lo tocante a las dos novelas, objeto principal de este estudio.

La Sra. Pardo Bazán nació en La Coruña en 1852. Era de niña, y ha seguido siendo, muy aficionada a la lectura, y mostró tempranas aficiones literarias, que se tradujeron en algunos ensayos poéticos y novelescos. Parece que lo primero que dió a la estampa fueron unos versos inspirados en el general entusiasmo despertado en España por la guerra de Africa, que de un modo más lírico que práctico y razonable, consideraban muchos como continuación algo tardía de las luchas gloriosas de la Reconquista y de las empresas africanas que siguen, con desigual fortuna, al reinado de los Reyes Católicos. Al principio no salió el renombre de la novel escritora del círculo local. Publicaba composiciones poéticas en los periódicos de su región. Casó muy joven (en 1868), tuvo hijos y pasó un largo período

sin escribir, tras el cual apareció el estudio crítico acerca de Feijóo, revelación de sus aficiones a la erudición y a la historia literaria, fomentadas por las copiosas y variadas lecturas que han dado a la Sra. Pardo Bazán una sólida base de cultura, poco común, no sólo en las escritoras, sino entre los literatos que se dedican a escribir obras de imaginación. La Sra. Pardo Bazán ha sido siempre una lectora formidable. Los libros y los viajes, que son excelentes maestros, han formado su espíritu y desarrollado las espontáneas dotes de creación artística, que en él había. Por estudiar, estudió hasta la Filosofía krausista, tan importante en la historia del movimiento filosófico español moderno, pero al mismo tiempo tan adusta y poco atractiva por la jerga en que se envolvía, y a la cual puede hacer *pendant* o pareja la de algunos de los modernos escolásticos españoles. En la Introducción de su notable Historia de la filosofía española, el Sr. Bonilla y San Martín, pone frente a frente una definición de Sanz del Río y otra de Ortí y Lara, y esas dos filosofías enemigas pueden darse la mano por lo abstruso y extravagante de su expresión. El caso es que la Sra. Pardo Bazán ha estudiado mucho. *Clarín* dijo de ella, con razón, que era un sabio en muchas materias, y Valera escribió, que no había habido desde Santa Teresa, escritora española que la aventajase en saber, discreción e ingenio.

Las obras de la Sra. Pardo Bazán se reparten en dos grandes grupos: el grupo didáctico y el grupo de los libros de imaginación. En el primero sobresalen las

obras de historia crítica y polémica literaria, como el estudio sobre *San Francisco de Asís, La cuestión palpitante,* que plantea la cuestión del naturalismo, y que por el rápido mudar de los tiempos en estos asuntos, de cuestión palpitante, como lo fué al tiempo de su aparición, se ha tornado cuestión pasada e histórica; *La revolución y la novela en Rusia,* conferencias dadas en el Ateneo; *Los poetas épicos cristianos* (Dante, Tasso y Milton), y *La literatura francesa moderna,* objeto también de un curso de conferencias en el Ateneo (continuado en el presente año 1918). También hay que incluir en este grupo diversos libros de viajes, como *Al pie de la Torre Eiffel, Por Francia y Alemania, Cuarenta días en la Exposición* (la de París en 1900), *Por la Europa católica,* y multitud de discursos y estudios literarios (entre ellos las biografías de Campoamor, Alarcón y el P. Coloma), que sueltos o coleccionados en la serie de *Obras completas* de la autora, compuesta de muchos volúmenes, andan en letras de imprenta. Y no sólo de temas de Literatura, Bellas Artes e Historia ha tratado la Sra. Pardo Bazán. Las cuestiones políticas y sociales han llamado también su atención, ocupan larga parte en sus libros de viajes, y han inspirado obras suyas, como el estudio de la decadencia española que lleva por título *De siglo a siglo.* A este grupo de obras, que por sí sólo sería suficiente labor para graduar de fecundo a un literato, y para darle patente de ingenio y de cultura, debe incorporarse la revista *El nuevo Teatro crítico,* que publicó

por algún tiempo la Sra. Pardo Bazán, y que ella redactaba exclusivamente.

Más copiosa es todavía la lista de las obras de imaginación. Quitando algunos ensayos dramáticos, el poema *Jaime* y diversas poesías sueltas, son todas las restantes novelas y cuentos. Desde *Pascual López* y *Viaje de novios*, sus primeras novelas, la Sra. Pardo Bazán ha publicado más de una veintena de volúmenes pertenecientes a este género. Ellos son los que le han dado mayor renombre, y en ellos es donde sus singulares facultades han producido más lozano fruto. *Los Pazos de Ulloa, La Madre Naturaleza, Insolación* y *Morriña, La tribuna, Una cristiana* y *La prueba*, colocan a la autora entre nuestros primeros novelistas. A más de estas novelas ha escrito la Sra. Pardo, *La piedra angular, Doña Milagros* y *Un solterón* (del ciclo o serie *Adán y Eva*), *El saludo de las brujas, El niño de Guzmán, Misterio, El cisne de Vilamorta, El tesoro de Gastón* y las *Novelas ejemplares*. Sus cuentos son innumerables. En la colección de obras completas ocupan siete volúmenes (*Cuentos de Marineda*), *Cuentos nuevos, Cuentos de amor, Cuentos sacroprofanos, Un destripador de antaño* (*Historias y Cuentos*), *En tranvía* (*Cuentos dramáticos*), *Cuentos de Navidad y Reyes, Cuentos de la patria, Cuentos antiguos*, y todavía son muchos los que tiene por coleccionar la autora, diseminados en periódicos, donde su colaboración es incesante.

De estos dos órdenes de obras, aunque el novelesco es el que ha alcanzado mayor difusión, ninguno puede

considerarse como secundario, y apenas si es el uno inferior al otro. El P. Blanco García, que ha sido para la Sra. Pardo Bazán un historiador entusiasta en las breves referencias de su rápida historia de la literatura española en el siglo XIX, que es un paseo de turista por el reino de las letras, llega a decir que leyendo los trabajos críticos de la ilustre escritora, se duda si erró al seguir la vocación de Jorge Sand, con preferencia a la de Sainte Beuve. Indudablemente, es la Sra. Pardo Bazán uno de nuestros primeros críticos e historiadores literarios. Como el placer de la crítica de críticos es grande y estimula a ejercer la severidad, por aquello de... al maestro cuchillada, no han faltado espíritus descontentadizos y exigentes que reprochasen a la Sra. Pardo Bazán, haber bebido copiosamente en las fuentes de Zola, de Ozanam y aun del vizconde Melchior de Vogüe. La cuestión de las fuentes es siempre obscura y dudosa, y para juzgar de ella con equidad hay que tener en cuenta que en historia la primera materia es de todos e igual para todos, y que tienen que coincidir frecuentemente los juicios, a menos que se rinda culto a las fantásticas musas de la extravagancia y la paradoja. El saber de la Sra. Pardo Bazán es grande y vario, su diligencia de lectora, incansable; sus dotes de exposición sorprendentes y sólo encuentran par, por lo amenas y artísticas, en las de Valera o Menéndez Pelayo. El que haya en la vasta labor erudita de la autora algunos lunares, no representa nada, ni apenas se nota. Entre la novelista y la historiadora hay continua co-

municación de facultades. Sin duda la ciencia de la señora Pardo Bazán contribuye a que sea más madura y plástica, más intensa y penetrante la visión de la realidad que ofrecen sus novelas, y a cambio de esto, las dotes narrativas y descriptivas del novelador comunican su colorido y su fuerza de representación al estilo de los trabajos didácticos, haciendo de la Historia obra de arte, no académica y fría, sino viviente y dramática.

II

Cuando la Condesa de Pardo Bazán se dió a conocer como novelista, el naturalismo triunfaba en la novela francesa, y de ella transcendía con fuerza poderosa de proselitismo a los demás países. La autora de *Los Pazos de Ulloa* fué en cierto modo el paladín de la nueva escuela en España, teóricamente con *La cuestión palpitante,* en el terreno práctico con sus obras. No creo exacto del todo, sin embargo, decir como dice el señor González-Blanco, que la Pardo Bazán introdujo el naturalismo en España. La introducción del naturalismo no es un hecho de importación personal, sino un fenómeno de contigüidad espiritual, de vecindad e influencia de una literatura dotada de gran fuerza de expansión. Fué una de las varias manifestaciones de la influencia francesa, naturalísima por ser la literatura del país vecino la más leída y conocida entre nosotros,

y al mismo tiempo la más expansiva y universal. Por otra parte, entre nosotros estaba bien preparado el terreno por el antiguo realismo español.

Esto no obstante, la influencia de la Pardo Bazán ha sido poderosa. Ha dado al ãnturalismo español una autoridad que difícilmente habría adquirido, de ser otro su campeón. El hecho de que una dama de ideas tradicionalistas, o que al menos tenía un pasado de ideas tradicionalistas, si bien templadas por un espíritu tolerante y moderno; de elevada clase, historiadora de santos y poetas cristianos, defendiese el naturalismo, acalló o amansó muchas prevenciones. La suerte de las escuelas importadas depende mucho de la calidad de sus importadores. Al mismo tiempo, acaso en un orden superior de influencia, el hecho de ser tan excelente novelista la Condesa de Pardo Bazán, ayudó en gran manera a los triunfos del ãnturalismo en España. Los grandes autores sirven a su escuela de dos maneras, porque la comunican el brillo de sus obras y porque suscitan imitadores.

Justo es decir que la Pardo Bazán no aceptó y defendió el naturalismo sin restricciones. Veía en él un enaltecimiento, una ampliación del marco de la novela. Contra la opinión clásica de Valera, para el cual la novela no tenía otro fin que el de un honesto deleite, escribió la Sra. Pardo Bazán en uno de sus prólogos: "La novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, ascendiendo a estudio social, psicológico e histórico." Este era uno de los aspectos del naturalismo.

Veía, además, en él la autora de *Los Pazos de Ulloa*, el verismo, la impresión de verdad, superior en eficacia artística a las fantasías de los románticos. Con todo, el realismo español le parecía superior en ciertos respetos al naturalismo, cuyo aspecto tétrico, cuya fatalidad determinista y cuyas torpezas no le eran simpáticos. Al relacionar con nuestro realismo castizo el naturalismo francés, la Sra. Pardo Bazán hacía lo que hicieron Martínez Marina y los pensadores de las Cortes de Cádiz al pretender entroncar en nuestra tradición castiza española las novedades políticas del nuevo régimen. Buscar antecedentes indígenas a las novedades importadas, para hacernos ver que no son cosas extrañas, podrá no ser del todo exacto, pero es política y conducta discreta de innovadores.

El naturalismo ha pasado. Así como su aparición fué uno de los fenómenos más naturales, más claros y lógicos que se registran en la historia de las letras, su extinción lo es igualmente. El entusiasmo por el método experimental, la fe, acaso exagerada, en la ciencia, considerada como una panacea de los males humanos, la invasión de las democracias, el cansancio y hastío del romanticismo, los triunfos de Claudio Bernard, todo esto trajo el naturalismo como fórmula del arte y del pensamiento en un momento histórico. Después, estas causas se han modificado o han desaparecido. Se ha hablado de la bancarrota de la ciencia por un sapientísimo e ilustre pedante, M. Brunetiere; el determinismo ha decaído en estimación y menguado en

seguidores; han vuelto a levantar cabeza los anhelos metafísicos y las doctrinas aristocráticas; así como antes cansaron las quimeras románticas, han llegado a fatigar las pinturas realistas y los personajes de zueco del naturalismo. Se han agotado los interiores burgueses y obreros a fuerza de pintarlos centenares de veces. El señor Todo el mundo ha sido retratado en todas las posturas y de todas las maneras. Las mismas causas que trajeron el naturalismo se lo han llevado, mas no sin que dejara en la novela honda huella y difinitivos progresos. Hasta ahora, la novela moderna no debe a ninguna escuela tanto como al naturalismo, y es, en gran parte, obra de él. Las flores que broten en lo futuro, en el huerto novelesco, habrán sido posibles por el naturalismo, que fecundó el terreno.

El naturalismo no ha tenido un heredero, sino muchos. Al modo del imperio de Alejandro, también grande, breve y fecundo, como difundidor del helenismo, se ha repartido entre muchas y discordes escuelas. La novela psicológica a lo Bourget y Prevost, la novela exótica a lo Loti, la novela tradicionalista y neocristiana, que ha tenido cultivadores como Huysmans, la social y económica, que cuenta en sus filas a Rod, a J. H. Rosny y Geffroy, la novela social y patriótica, en que han soresalido en Francia los Margueritte y Barres, la novela histórica, con Paul Adam, France, Jean Bertheroy y tantos otros, la novela clásica y humanista de France, la novela provinciana de Bazin, la novela perversa y descocada de Willy, y otras muchas especies

y tipos de novela, se han repartido en Francia el vasto imperio del naturalismo y le han dividido en multitud de reinos de taifas o satrapías independientes. Lo mismo que ha ocurrido en Francia, aunque con menor complejidad, ha pasado en los demás países adonde alcanzó la influencia del naturalismo triunfante.

III

Antes de escribir *La Quimera* y *La Sirena negra* la Sra. Pardo Bazán, había escrito otras novelas que no eran naturalistas. Hay algunas que parecen reflejar cierta indecisión, o acaso representan un momento de descanso antes de emprender un nuevo camino, o semejan una excursión de turista, un paréntesis abierto en las lides del trabajo. Así, *El Saludo de las Brujas* y *Misterio,* en algunos de los aspectos que ofrecen. Pero las novelas donde debe buscarse el antecedente de este nuevo ciclo novelesco y de esta nueva manera espiritual que representan *La Quimera* y *La Sirena negra,* son *La prueba* y *Una Cristiana.* Son éstas, novelas de transición, naturalistas en el ambiente exterior, en el detallismo (verbigracia: la pintura de la casa de huéspedes), pero predomina en ellas el aspecto psicológico y su finalidad y consecuencia es de un cristiano espiritualismo.

Creo que la Sra. Pardo Bazán ha sido siempre espiritualista y cristiana, pero eso no quita para que otras

de sus novelas estuvieran orientadas hacia otras cuestiones, hacia otros puntos del horizonte mental o hacia otros aspectos de la realidad. De suerte que sin haber novedad esencial en las ideas de la autora, puede representarla para la manera artística el hecho de elegir estas cuestiones o las otras, este aspecto o esta finalidad de la vida. La evolución en el sentido del espiritualismo cristiano, hacia una finalidad moral cristiana, que ya se iniciaba en la novela citada, se acentúa más y se consolida en esos dos libros novelescos de la autora. en los cuales va acompañada de otros caracteres. La evolución de la Sra. Pardo Bazán es la evolución de la novela, o una de las fases de la evolución de la novela, el tránsito del naturalismo a un espiritualismo revestido de formas realistas, pero cuya finalidad es exterior a lo físico, al mundo de la Naturaleza.

La Quimera y *La Sirena negra,* muy diferentes en acción, en personajes, en composición y hasta en proporciones, tienen grandes analogías en el pensamiento y obedecen a la misma tendencia. *La Quimera* es una extensa novela, una de las más complejas que ha escrito la Sra. Pardo Bazán, una de las que ofrecen más variedad de matices. Hay en ella muchos personajes, mucho juego dramático, diversos medios sociales, riqueza de caracteres y de episodios. *La Sirena negra* es, por el contrario, breve y sencilla, nada enmarañada la acción, escasos los personajes, rápido el drama, sobrios sus contrastes. Con todo, ambas tienen elementos comunes que las relacionan estrechamente.

El primero es esa finalidad y esa orientación espiritualista cristiana. En ambas obras el protagonista consigue al final la iluminación de la fe religiosa. Son novelas de conversión y salvación de almas, en que más pronto o más tarde encuentra el pecador su camino de Damasco.

Segundo: Esos pecadores no son pecadores vulgares, son almas de excepción, exquisitas; raras, caracteres excepcionales, anormales en un sentido antropológico y positivo. Tienen, pues, estas obras un cierto aristocraticismo de modelos que las alejan de la tendencia democrática del naturalismo, aficionado a utilizar como materia de arte las vidas vulgares, a hacer la historia y la poesía de la vulgaridad, y las relaciona, aunque de lejos, con el romanticismo, cuyos héroes eran gente selecta por algún concepto, personajes de elección como los de la tragedia, aunque no desde el punto de vista del estado y condición social, sino desde un punto de vista más íntimo y psicológico.

Tercero: En ambas novelas, el amor, aun interviniendo poderosamente en la acción, no es el sentimiento dominante, no es el *primum movens* de los protagonistas. No sólo son estos personajes raros, excepcionales, sino que el sentimiento que les guía y que engendra el drama, es también un sentimiento raro y de excepción: la pasión del arte, la fiebre de la inspiración en *La Quimera*, cierta atracción morbosa hacia la muerte, una especie de vértigo que impulsa hacia el no ser, en *La Sirena negra*.

Cuarto: En ambas novelas, el escenario o el marco es realista, obra de observación, sin pecar de minuciosidad exagerada. Es el sedimento que ha dejado el naturalismo, la obra sólida y estable que le debe la novela.

Quinto: En las dos obras hay una especie de comentario alegórico, un añadido o episodio que se sale de la acción y de los personajes, y que con figuras legendarias antiguas apoya el tono sentimental de la novela o corrige sus consecuencias con una lección. En *La Quimera,* aparece como introducción o sinfonía y es el mito de la Quimera y Belerofonte contado en forma de drama para marionetas. En *La Sirena negra,* es la escena de la clásica danza medioeval de la muerte. Estas alegorías parecen que elevan la cuestión sobre el nivel del prosaísmo de las costumbres contemporáneas, la subliman a las alturas de lo ideal, y la resumen y condensan en un mito. Quieren ser algo más que un adorno literario y erudito. Tienen aspecto de un complemento simbólico.

IV

Hablemos ahora en particular de *La Quimera,* distinguiendo sus varios elementos.

El asunto.—Si no nuevo, porque hemos convenido en que la novedad no es cosa de este mundo, el asunto de la novela de la Sra. Pardo Bazán, *La Quimera,* es, por lo menos, original y poco usado. Ese asunto pertenece

al campo de la psiquis anormal. De ordinario, la novela se inspira en las pasiones y sentimientos corrientes, especialmente en el amor, origen y clave de toda poesía. Y cuando el novelista tiene puntos y ribetes de sociólogo, y quiere desarrollar en su obra el elemento épico y buscar la poesía grave y a veces trágica de los hechos colectivos, entonces suele también partir de hechos, de conflictos, de problemas comunes. La lucha de clases, las contiendas religiosas, la competencia por el mando entre hombres o grupos y, sobre todo, el problema de la miseria y la crisis de las costumbres, suelen ser los temas predilectos de la novela sociológica.

La preferencia por estos asuntos es natural. La novela es un reflejo de la vida, y ha de reflejar, por tanto, con mayor frecuencia lo que más abundante se da en la realidad, aquello de donde nacen casi siempre los cuidados de los hombres, y no los estados raros y excepcionales del espíritu. Uno de estos estados excepcionales es el que nos presenta la Sra. Pardo Bazán en su novela.

"Quise estudiar—dice la autora—un aspecto del alma contemporánea, una forma de nuestro malestar, el *alta aspiración*, que se diferencia de la ambición antigua (por más que tenga precedentes en psicologías definidas por la Historia). La ambición propiamente dicha era más concreta y positiva en su objeto que esta dolorosa inquietud, en la cual domina un exaltado idealismo. Es enfermedad noble y una de las que mejor patentizan nuestra superioridad de origen, acreditando las profun-

das verdades de la teología, el dogma de la caída y la significación del terrible árbol y su fruto. El mal de aspirar lo he representado en un artista, que no me atrevo a llamar genial, porque no hubo tiempo de que desenvolviese sus aptitudes, si es que en tanto grado las poseía, pero en cuya organización sensible, afinada quizás por los gérmenes del padecimiento que le malogró la aspiración, revestía caracteres de extraña vehemencia."

A juzgar por otro párrafo del prólogo, la Sra. Pardo Bazán no cree que ese mal de aspirar, como elegantemente lo llama, sea, como antes he dicho y a mí me parece que es, un estado raro, sino general y que se presenta bajo muy diversas formas.

"Mientras obsesionaba mi imaginación *La Quimera* —dice—, la veía apoderada de infinitas almas, ya revistiendo forma sentimental (como en Clara Ayamonte), ya imponiéndose a las colectividades en el anhelo de una sociedad nueva, exenta de dolor y pletórica de justicia; y conocí que el deseo está desencadenado, que la conformidad ha desaparecido, que los espíritus queman aprisa la nutrición y contraen la tisis del alma, y que ese daño sólo tendría un remedio: trasladar la aspiración a regiones y objetos que colmasen la medida."

Un poco larga es la cita, pero era necesaria. En esos párrafos de la ilustre autora está explicado el pensamiento fundamental de su novela, y ellos pueden servir de guía segura para la interpretación del carácter del protagonista.

De lo copiado se deduce que el mal de aspirar, tal como lo concibe la Condesa de Pardo Bazán, es una de las formas del mal del siglo, de la incertidumbre y el desasosiego, nacidos de la falta de normas fuertes e inquebrantables de vida, que encaucen los sentimientos y aten las voluntades. El final del último párrafo copiado indica cuál es, a juicio de la Sra. Pardo Bazán, el remedio: el retorno a la fe religiosa. La filosofía de la novela no puede aparecer más clara.

Por los párrafos trasladados antes, vemos también que Silvio Lago, el personaje principal de *La Quimera,* no es un hijo de la fantasía, sino un personaje real, cuyo nombre en el mundo no parece difícil de adivinar. Esto da mucha luz sobre la concepción artística de esta figura, que a no estar tomada de un modelo real ofrecería contradicciones sorprendentes como luego veremos.

Cierre otra observación esta indicación preliminar acerca del asunto de *La Quimera.* Del prólogo de la señora Pardo Bazán, en los párrafos copiados, se deduce que considera la alta aspiración como una enfermedad moral generalizada en nuestro tiempo. ¿Pugna esto con el carácter excepcional y aun anormal que yo atribuyo a la psiquis del protagonista? Tal vez no. Desde luego, el mal de aspirar sólo se da en individuos superiores desde algún punto de vista. Entre sus formas, acaso una de las más raras es el ansia vehemente del artista de engendrar algo grande, imperecedero, casi inasequible, por cuanto excede de las facultades ordinarias. El éxito, la gloria, el lucro preocupan más a la mayo-

ría de los artistas que los glaucos ojos de *La Quimera*. Por eso el caso de Silvio Lago me parece un caso excepcional.

La ejecución.—Por lo mismo que es excepcional el asunto, le falta algo para interesar a la generalidad del público: le falta la comunidad del sentir, aquello que hace que lo semejante comprenda a su semejante. Pero este algo lo ha suplido la autora con un arte exquisito y una extraordinaria fuerza plástica en la pintura de la realidad exterior que envuelve el drama secreto de *La Quimera*. El que no comprenda el martirio de la obsesión artística de Lago, se deleitará con la honda poesía bucólica del paisaje campestre y de las costumbres aldeanas, cuadro en el cual vemos aparecer al personaje en las primeras páginas del libro, y le vemos despedirse de la vida en las últimas; se deleitará con la elegante y ligera descripción, más indulgente que satírica, de las costumbres de la sociedad distinguida; con esbozos psicológicos tan atractivos como los de las dos heroinas de la novela, Clara y Espina: figura doliente de amor la una; figura de frivolidad y corrupción encantadora la otra.

Para la parte más selecta del público, lo principal será, con todo, el desvelo espiritual de Silvio, el hechizo mortal de *La Quimera*. La autora ha querido presentar ese sentimiento, esa alta aspiración, libre de la escoria con que suelen ir mezcladas en el mundo todas las cosas nobles y bellas. En la calentura del artista se mezclan, con el anhelo del ideal, otras cosas mucho más

bajas y prosaicas: la vanidad, que le pide aplauso; el interés, que reclama oro. Al pintarnos a Silvio Lago avanzando fácilmente por el camino de la fama, retratista mimado de damas hermosas, en vías de hacer fortuna, la Pardo Bazán ha querido separar la lucha con la Quimera de todos los demás estímulos, dejar al personaje frente a frente con el adorable y temido monstruo. A diferencia de los bohemios de *L'Œuvre*, de Zola, que luchan por la vida al par que por el ideal, el enamorado de la Quimera se agita en una esfera más distinguida; su lucha es más espiritual, más noble, pero tal vez resulta menos humana, menos propia para hacer brotar las aguas generosas de la simpatía, por lo mismo que es excepcional y rara y se aparta de los cuidados ordinarios de los hombres. El dolor de Silvio es, digámoslo así, un dolor de lujo.

Como ejecución, *La Quimera* es una de las mejores novelas de la Condesa de Pardo Bazán. Tiene una asombrosa variedad. Están reunidos en ella casi todos los subgéneros o especies de la novela. Hay allí novela psicológica, novela naturalista, novela pastoril o bucólica, novela aristocrática. La trabazón de los diferentes elementos artísticos es perfecta. La acción parece que se desenvuelve sola, por impulso interior, sin apelar a ningún efectismo aparente. Y a la variedad de medios antes apuntada, se une el interés de las digresiones artísticas a que da motivo el viaje del pintor Silvio peregrinando por varios museos de Europa, donde se guardan preciadas reliquias de belleza. El estilo, lleno de expresión,

suelto, elegante y claro, tiene una cálida nota de intimidad y de sentimiento hondo en muchos pasajes. *La Quimera* es de esas obras en que el artista muestra la plenitud de sus facultades, juntando la lozanía de la imaginación con el dominio de la técnica y la selección depurada del gusto.

El protagonista.—¿Quién es Silvio Lago, el protagonista de *La Quimera?* La autora nos da a entender en el prólogo que fué un personaje real, y esto es una preciosa clave para entenderle. Hay, en efecto, una radical antinomia en este personaje, una contradicción sentimental. Se ve que es un personaje tratado con simpatía por el autor; un personaje sobre el cual arroja un indulgente velo la amistad. Y, sin embargo, ese personaje es antipático en lo referente a la vida del sentimiento. Se le ve poseído de un egoísmo brutal. El aliento de brasa de la Quimera le ha sacado el alma; es ingrato, grosero y desconsiderado con las mujeres que le aman. No tiene corazón más que para su ensueño de artista, para su ambición de una pintura fuerte, varonil, creadora. Su vida, su corazón, sus afectos están ligados a la Quimera, como a una querida viciosa que le absorbe y le deprava. Su historia podría decirse que es la historia de un amancebamiento, de un *collage* con la ilusión artística, no de un amor sereno, sosegado e idealista. Y aquel es el peor de los *collages;* porque como la ilusión no se consigue, no hastía.

En este problema o este caso de psicología estética ha introducido la Sra. Pardo Bazán un elemento fuer-

temente realista; mejor dicho, un elemento físico, patológico, porque real es también *La Quimera*, y real el ensueño, aunque sea con un linaje de realidad subjetiva y psicológica. ¿Se trata de un acierto genial del novelador? ¿Es simplemente copia de la realidad este rasgo del personaje, puesto que Silvio fué un ser real? El hecho es que nos encontramos con un personaje de dos claves: una clave espiritual y una clave patológica. El pintor Silvio es un enfermo, un dispépsico, que acaba en tuberculoso. El mal de aspirar de Silvio, las contradicciones que hay en su conducta, sus manías, sus arranques de brutalidad y sus deliquios por la Quimera, lo mismo pueden explicarse por motivos espirituales que por las perturbaciones del aparato digestivo y del respiratorio, que acaban con el desdichado artista. Es más poética y más noble la explicación espiritual, pero bajo ella está el *subtratum* fisiológico; y el lector, si es aficionado a la psicofísica, puede establecer fácilmente una relación de causa a efecto.

Los medios.—La acción de *La Quimera* se desenvuelve en Galicia, en Madrid, en París, en los Países Bajos. Esta variedad de medio proporciona a la autora ocasión de hacer bellas descripciones, llenas de delicadeza y sagacidad estética unas, como las de las obras maestras de los príncipes de la pintura que contempla Silvio durante su excursión por Bélgica y Holanda; impregnadas las otras de un fuerte y jugoso aroma bucólico, como las de los campos de Galicia. Entre ellas, la escena de la comida de los trabajadores, al final de la no-

vela, es un cuadro geórgico de un vigor y un colorido extraordinarios.

Más interesante (para el estudio de la novela) es el examen de los medios sociales. Siendo ésta una novela psicológica, claro es que lo principal en ella no puede ser la pintura de determinados medios sociales. En este punto hay quizás en *La Quimera* menos variedad que en la descripción de los sucesivos medios exteriores por donde la acción corre y se desenlaza. El medio social que pinta con preferencia la autora es la sociedad distinguida y elegante, en la cual introduce a Silvio su habilidad de retratista.

La imagen de este medio está fijada en el libro con la misma visión perspicaz y clara de la realidad con que han solido retratar esa misma clase social los novelistas franceses modernos aficionados a la novela aristocrática. Pero es fácil advertir que en la pintura de esta sociedad brillante y frívola, que envuelve el ensueño artístico de Silvio en una nube de gasas y perfumes, ha puesto la Condesa de Pardo Bazán un mínimo de intención satírica y una gran cantidad de benévola indulgencia. Se observa quizás en la autora cierto espíritu de clase, cierta debilidad de un espíritu distinguido hacia lo que es en la vida social distinguido y selecto, aunque muchas veces sea frívolo y vano; fenómeno muy frecuente en la literatura.

En cambio llama la atención la omisión casi completa de otro medio especial, de la bohemia artística, rasgo que bastaría por sí solo para distinguir hondamente la

concepción de *La Quimera* de la de *L'Œuvre*, de Zola.

En la novela de la Sra. Pardo Bazán aparecen, sí, dos o tres bohemios, pero son aves de paso, figuras insignificantes que la novelista pinta poniendo en la pintura un grano de desprecio. No se podrá acusar seguramente a la Sra. Pardo Bazán de excesivas simpatías hacia la bohemia del arte. Esta omisión hace que la figura de Silvio resulte más solitaria y descabalada en aquel medio social elegante donde le vemos moverse en casi toda la novela.

La posición de Silvio en ese medio social que no es el suyo, da margen para una observación psicológica interesante. Hay cierto paralelismo entre los sentimientos de Silvio hacia aquella sociedad, y los de ésta hacia el pintor. En ese sentimiento mutuo hay desdén y atracción. Las damas a quienes retrata Silvio le miran sin duda como a un hombre de condición inferior, como a un hombre ordinario en quien reconocen, sin embargo, cierta secreta superioridad, el *quid divinum* del arte. Y él a su vez, aunque atraído por el brillo de aquella sociedad elegante y por el perfume de su distinción exterior, se venga de la inferioridad de su origen y de su condición con un desdén en que hay cierta dosis de admiración secreta y el despecho de no saber desdeñar de veras, como aquel maestro (Sorolla?) que no rinde culto a las elegancias mundanas.

Personajes secundarios.—Aparte de las nobles y simpáticas figuras de Minia, la célebre compositora de música, y su madre, la baronesa de Dumbría, que protegen

a Silvio y le ayudan a dar los primeros pasos en su carrera de retratista a la moda, otras dos figuras femeninas se destacan del tropel de personajes de la novela.

Son Clara Ayamonte y Espina Porcel. El contraste es vivísimo entre ambas. Clara es la enamorada mística, la mujer que ama con ternura apasionada y profunda, en que hay algo de maternal, y tal vez no es amada, y muere de su amor; Espina Porcel es la seducción femenina armada de todas las perversidades, la mujer que nos enloquece, a quien tal vez amamos o por la cual podemos sentir un capricho más fuerte que el amor. Clara Ayamonte da la nota sentimental de la novela. Sin ella, el amor estaría ausente de *La Quimera* y resultaría la obra un poco fría, algo intelectualista, escasa de sentimiento. El retrato de Espina es maravilloso. En Espina, el vicio y la perversidad se vuelven arte, aparecen tan quintaesenciados que se salen del grave reino de la Etica para entrar en el caprichoso y fantástico de las perversidades estéticas, que con su gracia desarman y dejan suspenso al moralista.

Acción y desenlace.—A pesar de ser *La Quimera* una novela extensa (cerca de seiscientas páginas), la acción es sencilla, y no peca de prolijidad en los pormenores. Silvio Lago, el pintor, viene de Buenos Aires a España con la ilusión de hacerse un gran artista. En su habilidad para el pastel, que le hace en poco tiempo, gracias a la protección de Minia, el retratista de moda entre las señoras elegantes, busca sólo un medio de vida que

le permita dedicarse a la otra pintura, a la grande, a la fuerte, a aquella en que estampa el genio su garra de león. Su vida gira alrededor de este ensueño, que no le deja corresponder al amor de la poética y sentimental Clara Ayamonte, y al fin, minado por la tuberculosis, muere sin realizarlo.

En las últimas páginas de la novela asistimos a la conversión de Silvio. Su mal de aspirar, que le hizo insensible y egoísta para cuanto no fuese la obsesión de su Quimera, se torna entonces hacia aquel místico cordero de Van-Eyck que vió en Gante, y este final esparce sobre aquella tormentosa vida un destello postrero de apaciguamiento, de serenidad mística.

A la novela precede, con el título exacto de sinfonía, porque eso es, una sinfonía literaria, una preparación del sentimiento, un capricho clásico: *La muerte de la Quimera*, tragicomedia para marionetas. Los personajes clásicos, Belerofonte, la infanta Casandra, Yobates, la Quimera mitológica, nos preparan para ver la reaparición del monstruo, devorador de espíritus, entre los personajes modernos. Mas cuando el héroe Belerofonte mata a la Quimera, una helada lluvia de sensatez cae sobre las almas y anega en ellas el sentimiento. Ya Belerofonte no ama a Casandra. Ya Casandra no ama al héroe que acaba de matar al monstruo. Con la Quimera ha muerto la ilusión, ha muerto la alegría humana; la Quimera era necesaria. Este final contrasta vivamente con la conversión de Silvio. Diríase que en el principio y el fin de la novela de la Sra. Pardo Bazán el

espíritu clásico y el espíritu cristiano riñen ruda batalla, o al menos aparecen frente a frente con sus soluciones opuestas al problema de la vida.

V

En un estudio acerca de la novela francesa contemporánea hace notar M. Eugene Gilbert cómo al caer el naturalismo ha surgido en el campo novelesco una pluralidad de tendencias, que no han llegado a cuajar en verdaderas escuelas, que son tal vez reflejo y manifestación de la anarquía que domina en todas las provincias del Reino literario, pero que representan un profundo cambio respecto de la dominación absorbente y unitaria del naturalismo, y aun de la novela psicológica, que pareció llamada a sucederle con semejante imperio. Son el triunfo de la variedad sobre el canon único de la novela.

Algo parecido se observa en España. La dominación del naturalismo fué aquí menos intensa. Encontró en nuestro castizo realismo antiguo una influencia modificadora que borró de él, o atenuó, lo peor que tenía: la tendencia dogmática.

Al tipo del realismo costumbrista que fué nuestra fórmula naturalista, dominante en la novela durante largo tiempo, y al que pertenecen gran parte de la obra de Galdós, de Palacio Valdés, de la Pardo Bazán, del mismo Pereda, van sucediendo otras tendencias que con

él conviven, sin hacerle desaparecer, porque representa uno de los tipos definitivos de novela. Valle Inclán, Baroja, Bueno, Gutiérrez Gamero, Trigo y otros de los nuevos novelistas trajeron a la novela un caudal de ideas y procedimientos artísticos, que representaban una gran aportación de variedad. Aquellos otros grandes autores, los maestros consagrados por la generación anterior, también modificaron su manera, adoptando otros asuntos y otras orientaciones. ¡Qué diferencia, por ejemplo, entre *Misericordia, Nazarín* y *Casandra*, de una parte, y de otra la admirable *Fortunata* y *Jacinta!* ¡Qué diferencia entre *Maximina* y *Riverita* y *La aldea perdida*, de Palacio Valdés!

Las dos obras de la Condesa de Pardo Bazán que llevan títulos alegóricos: *La Quimera* y *La Sirena negra* (creo que la ilustre autora llama a estas novelas y a alguna otra que ha de seguirlas, el ciclo de los monstruos), corresponden a un tipo definido de novela espiritualista y cristiana. No es un tipo simple, unilateral. Hay en estas obras observación y pintura acertadísimas de costumbres; hay, sobre todo, un estudio psicológico, delicado y hondo de almas anormales, pero hay una clara finalidad, entre artística y moral, que bien puede definir a estas novelas: el retorno a la fe, el triunfo final de la gracia, el nuevo florecer del cristianismo en las almas. La Sra. Pardo Bazán está muy lejos de adoptar el tono violento de Joris Karl Huysmans en sus novelas de la conversión, posteriores a la diabólica *La Bàs*, ni de acometer tan de frente el asunto, engolfándose en

las representaciones de la mística y de la vida contemplativa. La Sra. Pardo Bazán ha sido siempre católica y puede dispensarse de emplear los ardores, muchas veces imprudentes, de los neófitos. Pero por lo mismo que es suave e insinuante, que no apoya mucho la nota religiosa y que sabe comprender las razones mundanas, es un temible catequista y un apologista habilísimo.

La Sirena negra es la muerte. Es una sirena cuyos cantos atraen a pocos, inspiran horror a casi todos cuantos los oyen, y pasan lejanos y desoídos para la multitud que vive descuidada, sin pensar en el inexorable fin de las existencias individuales. Por eso es singular y extraordinario el protagonista de la novela de la condesa de Pardo Bazán. La inquietud de la muerte ocupa poco lugar entre las inquietudes contemporáneas. Vivimos, si no en una época feliz, en una época hedonista, ansiosa de felicidad y deleite, y en esta vida rápida, sensual, consagrada al culto de la vida, de la riqueza, del bienestar material, la mayoría de los hombres no ven cruzar el pálido fantasma de la muerte, ni oyen sus gemebundos cantos. Como el guardián del umbral, el monstruo del mundo oculto, el terror hecho aparición, de la novela *Zanoni*, de Bulwer Lytton, que dejaba de presentarse en las crisis de sensualismo del personaje poseso, así la muerte no se presenta en los espíritus, en nuestra civilización materializada y voluptuosa. Llega callada cuando suena la hora de sus obras; mas su imagen parece andar huída del bullicio y el movimiento de unas costumbres y una cultura que representan la afirmación intensa de la

voluntad de vivir. La idea de la muerte esparce su grave sombra en las épocas de quietud y de contemplación, propicias a la soledad y al ensimismamiento, en las cuales se oyen las voces secretas de lo subconsciente.

Esta idea de la muerte ha ejercido una inmensa influencia en el progreso espiritual humano. Sin ella hubiera sido otro el curso de la civilización. Las religiones y las metafísicas hubieran sido plantas raquíticas sin ese aviso del fin de las existencias individuales, que plantea el problema de un más allá de la vida terrena. Si el hombre ignorase la muerte, gran parte de lo mejor y más sublime que ha creado el espíritu humano no existiría. Agradezcamos a esta sombría sirena la estela de luz que ha dejado en los espíritus, la vegetación de poesía que ha hecho crecer en las almas. Y no la culpemos demasiado de que entenebrece y hace tétrica la vida. Está poco presente en las almas. Sólo anida en algunos espíritus superiores. La inmensa mayoría de los hombres, aunque saben que han de morir, no tienen presente ese pensamiento, y obran como si su vida fuera ilimitada. Lo que hay en el hombre de naturaleza animal, de sentimiento intenso de la vida, de imperio y dominación del presente, se sobrepone al enigma de mañana. Así, por la previsión de la Naturaleza, la vida sigue su curso, confiada y activa, y las multitudes no caen en el quietismo místico, que es el lote de unos pocos.

La idea capital en torno a la cual gira la novela de la Pardo Bazán, es una idea noble, de honda raigambre metafísica, que eleva la acción sobre la vulga-

ridad ordinaria de los sucesos humanos. El pensamiento de la muerte modera y depura nuestros apetitos; eleva al hombre sobre el nivel animal, y al imbuirle el convencimiento de la vanidad y brevedad de la vida, le prepara para apetecer menos sus bienes, convenciéndole de que son fugaz ilusión de una hora. Esto da un sello de distinción espiritual a la novela.

La Sirena negra es en realidad una historia de conversión, muy semejante, en lo esencial de su construcción, a las que hallamos en las vidas de los santos, aunque se diferencia de ellas en que la ingenua sencillez primitiva de aquellos relatos está reemplazada en sus páginas por el arte sutil y refinado de la novela moderna. Es la historia de la conversión de Gaspar de Montenegro, un personaje en quien se cumple el ciclo de la redención de las almas tocadas por el misterio de la gracia. Una existencia disipada; tras ella el hastío que se va trocando en invencible inclinación a la muerte, y de súbito, un acontecimiento inesperado y extraordinario, que ilumina como un relámpago aquella vida y la infunde un sentido trascendental, ahuyentando de ella las sombras del pecado y de la muerte.

Con una acción muy sencilla y un corto número de personajes, ha sabido la condesa de Pardo Bazán infundir un palpitante interés en la fábula de *La Sirena negra*. Esta novela, que tiene un fondo intelectual y casi metafísico, no es una novela abstracta y discursiva, que degenere en disertación filosófica. Su filosofía está encarnada en hechos, en máscaras vivientes de sujetos

creados por la fantasía con intensa apariencia de realidad.

***

Cuando principia la acción de la novela, Gaspar de Montenegro es un enfermo del cuerpo y del espíritu. Rico, sin ideales ni grandes pasiones, su vida ha sido disipada y fácil; mas no ha sido con todo la de un gozador vulgar de la piara de Epicuro. La idea de la muerte ha tendido sobre ella un velo de niebla, una sensación de decaimiento, de desdén hacia la existencia y el deleite. Aunque la ilustre novelista no hace más que bosquejar la psicología de este personaje, los datos que de él nos ofrece bastan para dibujar la evolución de esa obsesión de la muerte, que es su sentimiento e idea dominantes. No es un sentimiento desesperado de esos que impulsan al suicidio; es un hondo vacío de la vida, un secreto impulso que le dice que la existencia no vale la pena de existir. Esta modalidad del sentimiento toma los caracteres de una posesión, del adueñamiento del espíritu por una potencia extraña, por un demonio tentador que en vez de mostrar lujuriosas imágenes, ensueños de ambición, de gloria o de riqueza, muestra al poseso el misterioso atractivo del enigma del más allá, la imagen de la negra sirena, de la muerte, que le llama para comunicarle su secreto y brindarle su paz. Esta obsesión toma a veces cuerpo de alucinación física. La muerte se le aparece a Gaspar de Montenegro como una vaga imagen de ensueño, que le habla con los ojos, ne-

gros e insondables como lagos de asfalto, parecidos a los de una mujer misteriosa con quien se cruzó Gaspar en la vida. Toda esta parte de la novela es una antigua historia de posesión interpretada al modo natural y con el penetrante análisis de la novela contemporánea. Variad los nombres, reducid el lenguaje moderno al de los antiguos demonólogos, y sin mudar ápice de los sucesos, tendréis el relato de las angustias y las crisis de un poseso; ejemplo de cómo no hay entre los casos de la moderna psiquis mórbida y los antiguos de la posesión y la demoniología una diferencia esencial. Apenas media entre unos y otros, aunque un examen superficial les considere tan diferentes, más que una diversidad de nomenclatura y de doctrina interpretativa.

Como todos los hechos humanos individuales o sociales dotados de rico contenido espiritual, este lance fantástico que la Sra. Pardo Bazán nos cuenta en su novela, brinda aspectos diversos a la interpretación. Además de esa interpretación psicológica, se presta a una interpretación física y fisiológica. Gaspar de Montenegro es un enfermo, un dispépsico, a consecuencia de excesos de sensualismo. De niño su salud era endeble, y tenía el presentimiento de que su vida iba a ser breve. Lo que desde el punto de vista psíquico y trascendente se nos muestra como posesión, como estado excepcional del espíritu, aparece aquí, en esta otra esfera, como un desarreglo nervioso, producido por causas patológicas, como un reflejo psíquico de trastornos fisiológicos. El lector, según sus aficiones e ideas, puede elegir entre

una y otra interpretación, y aun acaso conciliarlas ambas.

Gaspar de Montenegro conoce a una mujer extraña: Rita. Es una figura goyesca, una de esas mujeres pálidas, delgadas, de negros ojos de brasa, melancólicas y misteriosas, que parecen consumidas por una intensa pasión o por un remordimiento. La novela no hace más que bosquejar esta figura, y la niebla de misterio de que la rodea la hace, a par de enigmática, más atractiva. Gaspar se siente atraído hacia aquella mujer por el reclamo del misterio. Entre ellos no hay ningún lazo sensual. ¿Qué amores inconfesables, qué culpa misteriosa y sombría hay en el pasado de aquella mujer? Gaspar adivina en ella la sombra de un pasado trágico. Tal vez lo que le une a ella, lo que establece entre ambos una indefinida y extraña amistad sentimental, es que Rita es una criatura consagrada a la muerte. Aquella misteriosa mujercita está tísica. Cuando muere (la escena de su muerte es una de las más bellas páginas de la novela, llena de la grave poesía del enigma), Gaspar se hace cargo de un niño, hijo de Rita, fruto del pasado trágico, que tal vez fué un pasado vulgar y doloroso, que el novelista ha querido cubrir con un flotante velo de incertidumbre.

Hasta entonces, la acción de la novela está en el período de exposición de caracteres y presentación de antecedentes. El nudo empieza a formarse a partir de este momento. Gaspar cree haber hallado un fin para su vida, que flotaba sin objeto y sin norte; se dedicará al

huérfano, le educará de modo que no sea un misántropo, un obseso de la muerte, como él.

Gaspar no está solo en el mundo. Vive con su hermana Camila, un tipo de mujer equilibrada, sana, un poco vulgar. Camila es el tipo medio de la mujer española: discreta, señora de su casa, amiga de mandar a los que la rodean, atenta a las preocupaciones y los respetos sociales. Evidentemente, considera a su hermano como un perturbado, para lo cual no le falta razón, y quiere casarle, acaso para normalizarle, para que entre en caja y abandone sus desvaríos. La novia que le ha escogido es una señorita guapa, honesta, rica; lo que se llama un buen partido; la mujer ideal para un hombre equilibrado, sano y vulgar, como equilibrada, sana y vulgar es Camila. Casi no hay que decir que a Gaspar le seduce poco la perspectiva del enlace. El contraste entre esas dos figuras femeninas completamente normales y el desvariado protagonista, es uno de los felices efectos de la novela. Esas dos mujeres, que son encarnaciones de la vida normal y corriente, sirven de claro-oscuro para que resalte mejor la figura extraña y atormentada de Gaspar de Montenegro, que tiene algo de un M. de Phocas pasivo, víctima de la obsesión del misterio.

Como es de suponer, estas señoras no creen una palabra del carácter espiritual de las relaciones entre Gaspar y Rita. Para ellas, ésta no ha sido más que una aventurera, una perdida, y el niño, si no el fruto de una vulgar aventura entre ambos, es por lo menos el recuer-

do de una pasioncilla hacia una mujer liviana; una criatura amada y protegida en memoria de ella. No de otro modo se explican la predilección de Gaspar hacia el huérfano.

Gaspar persevera en el propósito de consagrar su vida a aquella vida naciente que viene de un misterio. Encuentra en ello un alivio, una oleada de calma, una impresión de finalidad hallada, de algo que puede llenar el vacío de su existencia. Para educar al huerfanito toma una institutriz inglesa y un preceptor. Con estos personajes penetra el drama en la acción de *La Sirena negra.*

La inglesa es, como Camila y como la vaga novia de Gaspar, una figura femenina normal, un tipo corriente de institutriz. Entre paréntesis, haré notar que en esta novela las heroínas, las mujeres, salvo Rita, figura apenas esbozada, son vulgares, tienen un alma transparente y lógica sin honduras ni sinuosidades, mientras que los caracteres masculinos son de fuerte relieve, y tienen algo, o mucho, de extraordinarios. La psicología de *La Sirena negra* no es una psicología feminista. Bonita, algo coqueta, dotada de la libertad de maneras de la mujer inglesa y norteamericana, habituada al trato con el hombre y capaz de abrirse paso por sí sola en la vida, la institutriz coquetea un poco con Gaspar. Tal vez alienta la esperanza de cautivarle. El viejo cuento de la pastora que se casa con el príncipe, que traducido al materialismo moderno es la novela de la mujer pobre que se casa con un hombre opulento, cruza tal vez por

su pensamiento como un grato espejismo; Gaspar no la hace caso, y la observa, a veces curioso e interesado, pero desdeñoso.

Más le interesa seguramente el preceptor Desiderio Solís, y le interesa por un sentimiento cruel y misantrópico, porque ve en él un instrumento posible de su amor a la muerte. Desiderio es un tipo de gran relieve, un carácter moderno, de rigurosa modernidad. La señora Pardo Bazán le ha pintado sin amor, pero con penetrante clarividencia. Su espíritu aristocrático, amigo de lo tradicional, inclinado al orden y a la armonía, suele mostrarse poco benigno hacia los tipos de bohemios, de *declassés,* de hombres descabalados en la organización social, pero los comprende. Desiderio es un amargado de la vida, uno de esos ejemplares del intelectual salido de las clases humildes, a quien su superioridad mental, no acompañada de dotes de intriga y de adaptación propias para abrirse camino en la vida, sólo le sirve para apreciar, con una dolorosa agudeza, las desigualdades sociales, la iniquidad del reparto de los bienes de la civilización, espectáculo que es para estos espíritus un manantial de odios. Desiderio no es un resignado, no es un vencido de los que paran en exhombres, ni es tampoco un audaz, de temple de conquistador, de los que se aupan de las ínfimas capas sociales de su procedencia, y emprenden con tenaz esfuerzo la conquista de la sociedad. Su energía se concentra en el odio. Su alma sombría tiene tendencias homicidas.

Para él, el mundo se divide en dos castas: la casta de

oro, la casta gozadora, que disfruta de la riqueza, del poder, del deleite, y la casta de cobre, que vive en disimulada esclavitud, atenida a las migajas de la dorada oligarquía. El único placer de dominación que le queda a la casta cobriza es la venganza, la extinción de los altivos y felices dominadores, que disfrutan de los bienes de la vida sin merecerlos. Es, en suma, un anarquista por despecho. Su desgarbada figura, su pobreza, su subalterna condición social, alimentan la hoguera de odio que arde en su pecho. El poder de destruir es el único que no le está vedado, y lo acaricia con una íntima y feroz voluptuosidad.

Con un hombre tal, se entrega Gaspar a un peligroso juego, a un entretenimiento criminal y suicida. Quiere excitar al sombrío preceptor, hacerle instrumento de su amor a la muerte, suicidarse por mano de Desiderio. El carácter de posesión diabólica que tiene esta novela bajo su vestidura moderna se acentúa aquí singularmente. En este impío empeño de fabricar fatalidad, de perderse perdiendo a la vez a otro, Gaspar parece obedecer a la sugestión de un espíritu malo. Su empeño no sólo está reñido con la prudencia humana, sino con la generosidad y la nobleza. Algo irresistible le empuja por tan perverso camino. Para conseguir su fin o para servir a su tentación se vale de la inglesa, hacia la cual sospecha en Desiderio un inconfesado amor o una atracción sensual. Dándole celos, humillándole, espera que conseguirá el estallido del odio, el homicidio que viene cultivando.

Hay un momento en que Gaspar se arrepiente de su criminal temeridad. Quiere volverse atrás, normalizará su vida, se casará con la novia que le tiene preparada Camila, atenderá al niño; una brisa suave de razón y de calma parece haber refrescado y serenado su espíritu. Mas es tarde; la fatalidad que ha creado se alza frente a él y le cierra al paso. Así, en circunstancias menos dramáticas y con sucesos menos extraordinarios, nos acontece frecuentemente en la vida; engendramos con nuestros actos, con nuestros errores, con nuestras malas pasiones, fatalidad, destino, y cuando queremos pararnos o retroceder, cuando nos arrepentimos, nuestra obra, la fatalidad que engendramos, nos persigue y nos corta la retirada. El drama previsto tiene en la novela un desenlace inesperado. Desiderio, queriendo matar a Gaspar, mata al niño, que se interpone entre ellos. Aquella catástrofe, aquella inmolación de un inocente, toca en el corazón al enamorado de la muerte, le sana de sus desvaríos y le vuelve a la fe. Los ocultos caminos de la conversión han exigido el sacrificio de una víctima cándida y sin culpa. Con esta impresión de antiguo misterio bíblico o de desenlace de tragedia, de sangre inocente purificadora, termina *La Sirena negra,* dejándonos una grave e intensa emoción artística y moral.

ÍNDICE

Páginas.

Los episodios nacionales de Pérez Galdós y otras de sus novelas. 9

Las novelas de Baroja... 103

Valle-Inclán: Las novelas de la guerra carlista..... 217

Las novelas de Ricardo León..... . 245

Unamuno novelista..... 271

Las novelas de Pérez de Ayala.. 281

La última manera espiritual de la condesa de Pardo Bazán 293

153124

LS.H
G6334n

Gomez de Baquero, Eduardo
Novelas y novelistas.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU